leykam:



Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik

Klaus Aringer, Susanne Kogler,
Markus Helmut Lenhart (Hrsg.)

Klaus Aringer, Susanne Kogler, Markus Helmut Lenhart (Hrsg.)
Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik

Fokus Musik

Musikwissenschaftliche Beiträge
der Kunstuniversität Graz
Klaus Aringer, Susanne Kogler (Hrsg.)

Band 2

Klaus Aringer, Susanne Kogler,
Markus Helmut Lenhart (Hrsg.)

Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik

leykam: WISSENSCHAFT

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch:





Coverfoto: Christan
Das Bild ist abgedruckt in: Steirisches Musikschulwerk – Erster Jahresbericht 1939/40, Steiermärkische Landesdruckerei, S. 25 (UAKUG/BIB/DLK_059).
Covergestaltung: Anna Kleindinst
Lektorat, Satz und Layout: www.zwiebelfisch.at
Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag
ISBN 978-3-7011-0462-8
eISBN 978-3-7011-0531-1
DOI https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1
www.leykamverlag.at

Für

Helmut Brenner
(1. Jänner 1957 – 17. Februar 2017)

und

Thomas Phleps
(2. September 1955 – 5. Juni 2017)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Der vorliegende zweite Band der Reihe „Fokus Musik“ versammelt Beiträge, die aus einer vom Universitätsarchiv in Kooperation mit dem Institut Oberschützen und dem Fachbereich Historische Musikwissenschaft und Musiktheorie der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz in den Studienjahren 2016/17 und 2017/18 veranstalteten Vortragsreihe hervorgegangen sind, ergänzt um zwei aktuelle Studien zur Institutionengeschichte.

Als staatliche Musikausbildungsstätte 1963 gegründet, ist die Grazer Kunstuniversität eine vergleichsweise junge Institution, deren Geschichte nicht direkt in die NS-Zeit zurückreicht; sie verdankt ihre Entstehung den Bemühungen und dem Engagement der Verantwortlichen der Nachkriegszeit. Allerdings hatten einflussreiche Entscheidungsträger der Gründungsjahre sowie zahlreiche Angehörige der Grazer Musikakademie und ihrer Vorgängerinstitution, des Steiermärkischen Landeskonservatoriums, auch bedeutende Positionen im nationalsozialistischen Musikausbildungssystem inne. Sind auch biografische Basisfakten zu nahezu allen von dieser Kontinuität betroffenen Personen bekannt, ist dennoch der Umgang mit dieser Vorgeschichte nach wie vor schwierig und eine umfassende Aufarbeitung fehlt bislang.

Die Beiträge bieten einen Überblick über aktuelle Aktivitäten und den Stand zur NS-Forschung in der Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum, diskutieren Desiderata sowie Methoden auf internationalem Niveau und stellen einschlägige Projekte vor. Die divergierenden Zugänge der Autorinnen und Autoren setzen Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Ästhetik, historische Quellen-, Biografie- und Genderforschung zueinander in Beziehung und lassen interdisziplinäre Sichtweisen entstehen. Damit will der Band zu einer tiefergehenden Reflexion dieses dunklen Kapitels der Geschichte anregen, die der Komplexität der Situation angemessen ist.

Dass grundlegende Ideen, die das steirische Musikschulwerk bis heute nachhaltig prägen, auch in der NS-Zeit prägend waren bzw. bereits in den 1930er- und 1940er-Jahren entwickelt wurden, unterstreicht die Dringlichkeit eines

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 9–10. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-01

solchen Vorhabens. Es geht nicht um persönliche Schuldzuweisungen, sondern um kritische Selbstreflexion, die auf die Zukunft abzielt und der Verantwortung der Universitäten für gesellschaftliche Erinnerungskultur und Entwicklung von Leitbildern Rechnung trägt.

Die beiden Beiträge von Pamela Potter und Thomas Phleps stellen eingangs zwei grundsätzlich unterschiedliche Sichtweisen auf die Materie vor. Spezialisierte Fallstudien folgen: Jörg Büchler und Thomas Schipperges schließen mit ihrer Studie zur Biografie eines wichtigen deutschen Musikwissenschaftlers inhaltlich direkt an den Beitrag von Thomas Phleps an, Michael Custodis weitet sodann den Blickwinkel von den (Mit-)Tätern auf den Widerstand gegen das System und Claudia Maurer Zenck richtet den Blick auf die Opfergruppe der Sinti und Roma. Erwin Strouhal, Kurt Drexel und Markus Helmut Lenhart bringen Forschungsbeiträge zu österreichischen Institutionen.

Die abschließende Podiumsdiskussion, die ebenfalls in dem Band dokumentiert ist, nimmt diese Fäden auf. In ihr wurden Themen, die schwerpunktmäßig Gegenstand der Referate und anschließenden Debatten waren, nochmals herausgegriffen und in einen größeren Rahmen gestellt. Im Besonderen Möglichkeiten, Methoden und Ziele biografischer und institutionsgeschichtlicher, individueller und institutioneller Forschung sowie Zukunftsperspektiven wurden erörtert.

Wir danken allen, die das Projekt unterstützt und zu seinem Gelingen beigetragen haben: der Kunstuniversität Graz und dem Land Steiermark für die finanzielle Förderung, allen Referentinnen und Referenten sowie den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, den Peers für die Mitwirkung am Reviewverfahren. Elisabeth Stadler und Jelena Čupić danken wir für das Fachlektorat und die Korrekturarbeiten sowie Dr. Hölzl und dem Leykam Verlag für die gute Kooperation im Zuge der Drucklegung.

Schließlich möchten wir zweier Persönlichkeiten gedenken, die aufgrund ihres viel zu frühen Todes an der Vortragseihe nicht mehr persönlich teilnehmen konnten, deren Arbeiten jedoch wichtige Grundlagen und Anregungen für die zukünftige Aufarbeitung der Thematik bieten: Helmut Brenner (1957–2017), der mit seiner Studie „Musik als Waffe“ 1993 als Erster an der Grazer Kunstuniversität das nachhaltige Erbe des NS-Regimes in der Musikausbildung kritisch thematisiert hat, musste krankheitsbedingt seine Mitwirkung absagen. Thomas Phleps (1955–2017) konnte den im Band abgedruckten Text noch zwei Tage vor seinem unerwarteten Tod fertigstellen, ihn aber in Graz nicht mehr vortragen. Dem Andenken an beide Persönlichkeiten sei dieser Band gewidmet.

Klaus Aringer, Susanne Kogler, Markus Helmut Lenhart
Graz, im November 2020

Kunst und Musik in der NS-Zeit: Was wir wissen und was wir zu wissen glauben

Pamela Potter

Was ist die erste Assoziation beim Begriff ‚NS-Kultur'? Was stellen sich die Menschen vor, wenn sie an Kunst, Musik, Theater und Film der NS-Zeit denken? Viele denken vielleicht zuerst an Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*. Dieser sehr bekannte Film wurde 1934 quasi als Dokumentation der Nürnberger Parteitage gedreht und steht bis heute als Paradigma des NS-Militarismus, der völkischen und rassistischen Weltanschauung und des Führerwahns, welche die zwölf Jahre der NS-Zeit beherrschten.

Vielleicht wird man auch an die Bauten aus der Zeit erinnert, die zum Teil noch erhalten sind und oft exemplarisch als sogenannte ‚NS-Architektur' bezeichnet werden – beispielsweise das Parteigelände in Nürnberg, das Olympiastadion in Berlin, das Haus der Kunst in München oder die Skulpturen, Gemälde und Raumgestaltungen, die diese Gebäude schmückten. Auffallend an allen diesen Beispielen ist eine Tendenz zu ästhetischem Konservatismus, zu Neoklassizismus, Realismus, Romantik und Kitsch. Diese Großbauten sollten jedoch nur die ersten Versuche sein, die Macht des Hitlerregimes architektonisch darzustellen. Bekannt ist, dass Adolf Hitler hochgesteckte Ziele hatte, die Hauptstadt Berlin in „Germania" umzubenennen und dafür noch riesigere Bauten zu errichten.

Was die Musik betrifft, denkt man etwa an das *Horst-Wessel-Lied*, an antisemitische Kampflieder oder auch an die Militärmusik, die man in Riefenstahls Film findet. Man denkt auch an Richard Wagner und Bayreuth: Die Bayreuther Festspiele wurden von den hochrangigsten Nazis besucht und propagandistisch ausgenutzt.

Eine weitere Dimension der allgemeinen Eindrücke ist unsere Wahrnehmung des Hitler-Regimes als Diktatur und Hitlers selbst als ‚Kulturmachtha-

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 11–22. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-02

ber'. Es ist bekannt, dass es ihm nie gelungen war, selbst Künstler zu werden; er besaß jedoch eine große Kunstsammlung, zu der auch geraubte Meisterwerke zählten, und war intensiv an der Planung und Ausführung großer Bauvorhaben beteiligt. Auch war er sehr eng mit der Wagner-Familie verbunden: Er verehrte Wagners Musikdramen und war möglicherweise auch von Wagners antisemitischen Äußerungen stark beeinflusst worden.

Eine Betrachtung der NS-Kultur schließt die Ablehnung aller künstlerischen Produkte der Weimarer Zeit, also der 1920er-Jahre, ein, vor allem die Ablehnung der Moderne. Bevorzugt wurden stattdessen die realistischen sowie mythischen Darstellungen von Heroismus, Rassenreinheit, Militarismus und Vaterlandsliebe.

> „Die Nationalsozialisten hatten für die als dekadent empfundene Kultur der Moderne nur tiefe Verachtung übrig. Avantgardistische Stilrichtungen in der Kunst lehnten sie pauschal als ‚undeutsch' und ‚typisches Judenprodukt' ab. Das NS-Regime bekämpfte alles ‚Artfremde' in der Kunst und förderte eine ‚sittliche Staats- und Kulturidee'. Kunst und Kultur waren seit 1933 nicht mehr autonom, sondern sie standen im Dienst von Staat, Volk und Rasse. Makellose Frauen und Männer dienten den Nationalsozialisten als Propaganda für die Ästhetik des nordischen Menschen. Sie symbolisierten Schönheit, Reinheit, Anmut und Stärke und sollten die Überlegenheit des ‚arischen Herrenvolkes' demonstrieren. Während moderne Kunstrichtungen in der Weimarer Republik weitgehend auf Unverständnis und Ablehnung gestoßen waren, erhielt die NS-Kunst breite Zustimmung in der Bevölkerung. Trotz der angekündigten ‚neuen Kunst' brachte die NS-Zeit in Form und Stil aber kaum originäre Werke hervor. Im Wesentlichen knüpfte die NS-Kunst an die an Tradition und Geschichte orientierte Heimatkunst des Kaiserreiches an."[1]

Generell entsteht der Eindruck, dass, sofern eine Kultur in der NS-Zeit überhaupt existieren konnte, sie auf Kitsch, Militarismus, Nationalismus, Überheblichkeit, Megalomanie, Fremdenhass und Rassismus begrenzt war. Künstlerische Freiheit schien tot, die begabtesten schöpferischen Männer und Frauen landeten wegen ihrer Religion, ethnischen Herkunft, politischen Einstellung oder sexuellen Orientierung im Konzentrationslager oder wurden gezwungen, Deutschland zu verlassen. Wenn sie sich trotzdem zum Bleiben entschlossen, mussten sie in einer Art von ‚innerem Exil' ihre schöpferischen Aktivitäten unterdrücken, bis der Albtraum des ‚Dritten Reiches' endete.

Liest man Hitlers *Mein Kampf*, Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts* und die Schriften und Reden von Propagandaminister Joseph Goebbels, dann werden diese ersten Eindrücke der sogenannten NS-Kultur weiter bestätigt. In der nationalsozialistischen Gesinnung gab es keine jüdische, kommunistische

1 Arnulf Scriba, NS-Kunst und Kultur, https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur.html (22.02.2019).

oder in irgendeiner Art ‚fremde' Kultur, sondern ausschließlich die deutsche, die dem Leistungsvermögen einer rassenreinen Volksgemeinschaft dienen und sie geistig nähren sollte. Goebbels drückte dies so aus:

> „Wir haben ein deutsches Theater, einen deutschen Film, eine deutsche Presse, ein deutsches Schrifttum, eine deutsche bildende Kunst, eine deutsche Musik und einen deutschen Rundfunk. Der früher oft gegen uns vorgebrachte Einwand, es gäbe keine Möglichkeit, die Juden aus dem Kunst- und Kulturleben zu beseitigen, weil deren zu viele seien und wir die leeren Plätze nicht neu besetzen könnten, ist glänzend widerlegt worden."[2]

Allerdings stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Aussagen. Stellte Goebbels mit diesen Worten die Gegenwart dar oder nur seine Wünsche an eine zukünftige Realität? Diese Fragen tauchen aus jenem Grunde auf, weil Historiker*innen in den letzten 50 Jahren den Schrecken des Kulturlebens in der Hitler-Zeit immer stärker anzweifelten. Im Folgenden wird näher betrachtet, ob die allgemeinen Vorstellungen von Kunst und Musik in der NS-Zeit überhaupt der historischen Wahrheit entsprechen. Sollte dies nicht der Fall sein, muss eruiert werden, wie es zu diesem Missverständnis kam und wie und warum nach einem besseren Kenntnisstand der Kultur der NS-Zeit gestrebt werden sollte.

Das oben angeführte Zitat stammt aus einer Rede, die Goebbels 1936 vor einer Versammlung der Ende 1933 gegründeten Reichskulturkammer hielt. Die Reichskulturkammer diente, so die gängige Auffassung, „[…] der Organisation, Gleichschaltung und Überwachung des gesamten deutschen Kunst- und Kulturlebens: Ihre zentrale Steuerung umfasste Bildende Kunst, Architektur, Film, Theater, Literatur, Musik, Presse und Rundfunk. Wer nicht ‚arischer' Abstammung war oder mit seinen Werken in Widerspruch zu der offiziellen NS-Kulturpolitik stand, durfte seinen Beruf nicht weiter ausüben."[3]

Diese Darstellung der Reichskulturkammer ist jedoch irreführend. Einerseits, weil die totale Ausschließung der Juden nicht mit einem Schlag erfolgen konnte, sondern nur allmählich durchgeführt wurde; andererseits, weil die Wirkung der Reichskulturkammer von mehreren konkurrierenden Organisationen geschwächt wurde. Auch war die Kammer keine Erfindung der Nazis, sondern hatte ihren Ursprung in bereits viel früher von Künstler*innen und Musiker*innen selbst geschaffenen Organisationen.

In der Weimarer Republik wurden die Lebensumstände infolge der Inflation und der Weltwirtschaftskrise auch für künstlerische Berufe immer schwie-

2 Vgl. Pamela M. Potter, Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts, Oakland (CA): Univ. of California Press 2016, S. 259, Anm. 81. Zitat auch bei http://www.cine-holocaust.de/ (10.11.2020).

3 Scriba, Anm. 1.

riger. Diese Faktoren bahnten den Weg für diverse Interessensgruppen, die sich für rechtliche und ökonomische Unterstützung einsetzten. Ihr Ziel war es, generell einen gewissen ökonomischen Schutz zu garantieren, Beihilfefonds für Krankheit und Arbeitslosigkeit einzurichten, die Entlohnung zu standardisieren, selbst professionelle Standards zu setzen – einige Organisationen verlangten einen Ausbildungsnachweis für die Mitgliedschaft –, die Ausbildung zu erleichtern und zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern bei Neueinstellungen und Arbeitskonflikten zu vermitteln. Die Zersplitterung in Hunderte solcher Interessensgruppen war nur ein weiteres Zeichen für die Zerrissenheit der Weimarer Gesellschaft.

Als Hitler 1933 an die Macht kam, erkannte die nationalsozialistische Regierung diese Probleme sofort und widmete ihnen mehr Aufmerksamkeit als die vorherige. Die Institution der Reichskulturkammer, die Propagandaminister Joseph Goebbels unterstand, ermöglichte es ihm, eng mit den existierenden Organisationen zusammenzuarbeiten, denen er ein erhebliches Maß an Autonomie zugestand. Davon fühlten sich wiederum eine Reihe prominenter Künstler angesprochen, auf die die nationalsozialistische Bewegung sonst vermutlich keine große Anziehungskraft ausgeübt hätte.

Die Reichskulturkammer war aber nicht die einzige Dachorganisation, die nach Einfluss auf die kulturellen Berufe strebte. Hitler hatte den Politiker und NS-Ideologen Alfred Rosenberg zum „Beauftragten des Führers für die Überwachung und Schulung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP“ bestellt. Rosenberg nutzte diese begrenzte Autorität, um ein wachsames Auge auf Kultur- und Bildungseinrichtungen zu haben und die nationalsozialistische Presse zu mobilisieren, sobald ideologische Abweichungen zu bemerken waren. Die größten Skandale dieser Zeit entstanden aus Situationen, in denen Rosenberg die ideologische Strenge von Goebbels infrage stellte und versuchte, ihn in Verlegenheit zu bringen. Weitere Konkurrenten um kulturelle Einflussnahme waren das Reichserziehungsministerium, die Deutsche Arbeitsfront und deren Unterorganisationen, wie etwa „Kraft durch Freude“, die SS sowie das Propagandaministerium selbst, das seine eigenen Abteilungen parallel zu denen der Reichskulturkammer verwaltete. Statt eines streng zentralisierten und überwachten Kulturlebens herrschte im Hitler-Regime ein eher chaotischer und träger Komplex sich überschneidender Bürokratie.

Trotz dieses Mangels an administrativer Wirkungsfähigkeit war eines klar: Priorität hatte bei den Nationalsozialisten die Entfernung der Juden und Kommunisten aus dem deutschen Kulturleben, und man fasste rasch die prominentesten ins Auge. Schon in den ersten Monaten nach der ‚Machtergreifung‘ begannen die Verhaftungen bekannter Kommunisten. Kulturelle Leitfiguren wie Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau sowie die Wissen-

schaftler der Frankfurter Schule wie etwa Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erkannten sofort, dass ihre Sicherheit bedroht war, und verließen Deutschland. Gleichzeitig wurden Arnold Schönberg, Heinrich Mann und Käthe Kollwitz dazu gezwungen, ihre Posten an der Preußischen Akademie aufzugeben. Auch der Dirigent Bruno Walter wurde bedroht und genötigt, seine Verpflichtungen in Deutschland einzustellen. Der Dada-Künstler John Heartfield floh nach Prag. Danach ereilte die Verfolgung auch weniger prominente Kulturschaffende, vor allem, als der Ariernachweis für die Zulassung zur Reichskulturkammer obligatorisch wurde. Jene Juden, denen es zuvor gelungen war, ihr beizutreten, wurden seit 1936 systematisch hinausgedrängt. 1937 begann die Regierung, Juden die Mitwirkung an öffentlichen kulturellen Veranstaltungen zu verbieten. Diese Maßnahme gelangte erst 1941 zu voller Wirksamkeit, als das Tragen des Judensterns Pflicht wurde. Die nächste große Emigrationswelle fand infolge der Pogrome anlässlich der sogenannten Reichskristallnacht im November 1938 statt. Obwohl es unmöglich war, eine totale Vertreibung von Juden und anderen Unerwünschten durchzusetzen, da aus politischen und künstlerischen Gründen viele Ausnahmen gemacht werden mussten, war diese nichtsdestoweniger eine der wichtigsten kulturellen Zielsetzungen des NS-Regimes.

Als Goebbels sich 1936 bei der Reichskulturkammerversammlung rühmte, man habe die Juden aus dem deutschen Kulturleben hinausgedrängt und eine rein deutsche Kultur etablieren können, handelte es sich um eine Art Taschenspielertrick. Auch wenn Tausende von Juden geflohen waren oder nicht mehr tätig sein durften: Schuf dies wirklich eine ‚deutschere' Kultur? Brachte all dies wirklich wesentliche kulturelle Veränderungen mit sich?

Vielleicht würde man diese Frage spontan bejahen, wenn man an die erschreckenden Maßnahmen denkt, deren Ziel es war, zwischen sogenannten ‚arteigenen' und ‚artfremden' Kulturen zu unterscheiden. Am bekanntesten ist vermutlich die Bücherverbrennung, bei der im Mai 1933 nationalsozialistische Studenten in der Öffentlichkeit Bücher sogenannter ‚undeutscher' Autoren auf einem Scheiterhaufen verbrannten. Auch gab es mit den zwei Ausstellungen *Entartete Kunst* und *Entartete Musik* den Versuch, solche Abgrenzungen in der Kunst und in der Musik vorzunehmen. Diese Veranstaltungen bemühten sich, die idealen Vorstellungen einer nationalsozialistischen Kultur zu präsentieren, doch es fiel schwer, deutlich zwischen ‚guter' und ‚schlechter' Kultur zu differenzieren, und noch schwerer, diese in die Kulturpolitik zu implementieren.

1937 fanden die Eröffnungsfeier des Hauses der deutschen Kunst und die erste mit großem Aufwand inszenierte *Große Deutsche Kunstausstellung* statt. Die Ausstellung bestand aus Werken, die die besten Leistungen lebender deutscher Künstler repräsentieren sollten. Berühmte Künstler wurden eingeladen, ihre

neuen Werke einer Jury und Hitler zur Auswahl vorzulegen. Die ausgestellten Kunstwerke konnten vom Publikum auch käuflich erworben werden.

Gleichzeitig mit der *Großen Deutschen Kunstausstellung* lief eine weitere Veranstaltung, die die sogenannte ‚artfremde' Kunst der Weimarer Zeit in einer Art ‚Schreckenskammer' zeigen sollte. Werke von Juden, Kommunisten und anderen wurden von staatlichen und städtischen Sammlungen beschlagnahmt und auf chaotische Weise ausgestellt. Man wollte zeigen, dass die deutsche Kunst – aus Sicht der Nationalsozialisten – vor der Machtergreifung von Scharlatanen, Schwindlern, Geisteskranken und Perversen beherrscht gewesen war.

Die beiden parallel laufenden Ausstellungen sollten eine Gegenüberstellung der als ‚entartet' geltenden Kunstwerke und einer ‚reinen deutschen Kunst' darstellen, aber das erfolgte nicht reibungslos. Es zählten nämlich mehrere ‚arische' Künstler zu den Verfemten, sogar einige, die – wie etwa Emil Nolde – mit dem Nationalsozialismus sympathisierten. Dazu kamen heftige Kontroversen darüber, nach welchen Kriterien man die verschiedenen künstlerischen Richtungen der jüngsten Vergangenheit entweder als ‚deutsch' oder ‚undeutsch' kategorisieren sollte. Gerade die Expressionisten, zu denen auch Nolde gehörte, wurden von einer Gruppe nationalsozialistischer Studenten als rein deutsch verteidigt und erhielten trotz Rosenbergs Hetzkampagne die Zustimmung von Goebbels. Letztendlich wurden trotzdem mehrere expressionistische Meisterwerke in die Ausstellung *Entartete Kunst* aufgenommen. Aus der problematischen Auswahl der Werke ergaben sich weitere Widersprüche: Die Veranstalter der *Großen Deutschen Kunstausstellung* hatten bekannte Künstler aller Richtungen eingeladen, ihre Werke zur Auswahl vorzulegen, auch Künstler der Moderne – Nolde, Ernst Barlach, Rudolf Belling –, am Ende jedoch landeten deren Werke in der Ausstellung *Entartete Kunst*. Es gab sogar Werke z.B. von Belling und Adolf Birkle, die in beiden Ausstellungen gleichzeitig erschienen. Zwei Werke von Gerhard Marcks wurden als ‚entartet' ausgestellt, obwohl eine Skulptur von ihm kurz danach in einer deutschen Wanderausstellung erschien und einen Preis erhielt. Einige der erfolgreichsten Künstler des ‚Dritten Reichs' wurden als ‚entartet' diffamiert, viele ihrer Werke wurden beschlagnahmt und zerstört: Arno Breker, Richard Scheibe, Fritz Koelle, Carl Schwalbach, Olaf Gulbransson und Werner Peiner. Obwohl bestimmte Stile und Richtungen explizit in der Ausstellung verunglimpft wurden, wie etwa der Expressionismus, der Dadaismus und viele andere Formen abstrakter Kunst, führten jüngere Künstler diese Stile fort und erhielten auch staatliche Aufträge und Preise.

Ähnlich wie in der bildenden Kunst gelang es den Nationalsozialisten auch nicht, konsequent ästhetische Kriterien für ‚gute' oder ‚schlechte' Musik zu entwickeln; trotz der Angriffe gegen das Judentum und den Bolschewismus in der Musik versagte das System weithin, wirksame Maßnahmen dagegen zu er-

greifen. Ein Teilerfolg bestand darin, eine große Zahl ‚entarteter' musikalischer Persönlichkeiten, insbesondere Juden, zum Schweigen zu bringen. Es gelang dem Regime, die Zahl der Unerwünschten in Deutschland durch Emigration, Deportation oder Ermordung systematisch zu reduzieren, aber dass diese Maßnahmen die Produktion, den Stil, die Ästhetik oder den Konsum der Musik wesentlich ändern konnten, ist kaum zu beweisen.

1938 fand die Ausstellung *Entartete Musik* statt. Sie war Teil eines großen nationalen Musikfestivals, nämlich der *Reichsmusiktage* in Düsseldorf. So wie die *Große Deutsche Kunstausstellung* und die Ausstellung *Entartete Kunst* ein Jahr zuvor, sollten die *Reichsmusiktage* und die Ausstellung *Entartete Musik* eine scharfe Trennung zwischen ‚guter' und ‚schlechter' Musik ermöglichen. Es ist jedoch zweifelhaft, ob jemand das Festival mit einer klaren Vorstellung davon hätte verlassen können, auf welche Weise nationalsozialistische Musikpolitik sich in der Realität umsetzen ließe. Selbst Goebbels, der Meisterredner, war in seinen angekündigten „Zehn Geboten für das deutsche Musikschaffen" erstaunlich vage. Er proklamierte, dass „die Melodie der Ursprung der Musik" sei, viel wichtiger als theoretisch-abstrakte Konstruktion; dass „nicht jede Musik […] für jeden" passe; dass Musik im Volk verwurzelt sei, eher Einfühlung als Verstand verlange, den menschlichen Geist tief berühre und die ruhmreichste Kunst im deutschen Kulturerbe darstelle; und schließlich, dass die Musiker der Vergangenheit zu respektieren seien. Die begleitende Ausstellung über *Entartete Musik* sollte dazu dienen, zersetzende musikalische Einflüsse im neuen Staat zu erkennen und zu eliminieren, aber sie bestand hauptsächlich aus widersprüchlichen Angriffen auf Trends und Personen.

Berühmte jüdische Komponisten, Dirigenten, Kritiker und ihre Verbündeten sowie Jazz und Atonalität wurden im Begleitband zur Ausstellung[4] verspottet und diffamiert. Perfide untertitelte man ein wenig schmeichelhaftes Portrait Schönbergs mit Sätzen des jüdischen Musikschriftstellers Siegmund Pisling:

> „Er schloß der Musik neue Ausdruckswelten auf. Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Ahnungen, bei denen sich das Auge zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang!"[5]

Der entsprechende Text im Katalog führt Schönberg als den Erfinder der Atonalität auf, der die Essenz des deutschen musikalischen Ausdrucks – den Dreiklang – zu bedrohen versuchte.

---

4 Vgl. Hans Severus Ziegler, Entartete Musik. Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler. Generalintendant des deutschen Nationaltheaters zu Weimar, Düsseldorf: Völkischer Verlag 1937 (2. Auflage 1939).

5 Ebd., S. 11.

Ernst Krenek, obgleich kein Jude, wurde wegen seiner Jazzoper *Jonny spielt auf* angegriffen, deren Hauptfigur ganz offensichtlich als Vorlage für das Umschlagbild des Katalogs gedient hatte. Eine Fotografie Anton Weberns – ebenfalls kein Jude – trug die Bildunterschrift: „Anton Webern, ein ‚Meisterschüler' Arnold Schönbergs, übertrumpfte seinen Dresseur noch um etliche Nasenlängen." Franz Schreker und Ernst Toch werden als „zwei jüdische Vielschreiber" charakterisiert, und Schreker, trotz seiner großen Popularität vor 1933, wird hier aufgrund seiner „sexual-pathologische[n] Verirrung" angeführt. Die Illustrationen zeigten außerdem Ausschnitte von zwei Gemeinschaftsproduktionen Brechts und Weills, *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Sie werden hier als Beweis ihrer Unterstützung materieller Gier und des Kapitalismus zitiert, was aber den beabsichtigten Sarkasmus dieser Werke verfehlte. Der jüdische Dirigent Otto Klemperer wurde aufgrund seiner jüngsten, kontroversen Wagner-Produktionen an der Kroll-Oper im Katalogtext als „Jude gegen Wagner" gebrandmarkt. Der Katalog schloss mit einem auf den ersten Blick beziehungslos erscheinenden Epilog, nämlich mit einer Fotografie Paul Hindemiths und seiner jüdischen Frau sowie einer leicht vorwurfsvollen Rezension der Premiere des *Lehrstücks* in Baden-Baden, einer Gemeinschaftsproduktion Brechts und Hindemiths.

Dem Katalogtext gelang es jedoch nicht, Richtlinien zur Identifikation inakzeptabler Musik aufzustellen. Stattdessen war zu lesen, man hätte nicht die Absicht, „Rezepte [zu] verschreiben oder gar Gesetze [zu] umreißen für die Neugestaltung des deutschen Musiklebens." Die Ausstellung lieferte weder Richtlinien für die musikalische Praxis, noch reflektierte sie die Situation gegenwärtiger oder zukünftiger Musikpolitik. So schockierend die Anschuldigungen gegen die Schönberg'schen Experimente heute scheinen mögen, es ist unwahrscheinlich, dass ein solcher Rufmord zu dieser Zeit viel Aufsehen erregte – gewiss nicht 1938, wahrscheinlich aber auch nicht vor 1933. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Schönberg mit den Erfolgen von *Pelleas und Melisande*, *Pierrot lunaire* und den *Gurreliedern* einen Namen gemacht, aber in den späten 1920er-Jahren waren die Reaktionen der Kritik auf seine Werke alles andere als enthusiastisch. Viele jüngere Komponisten wandten sich jetzt mit Erfolg der Gebrauchsmusik und den Zeitopern zu, um ein besseres Verhältnis zum Publikum zu gewinnen. Ihre Bemühungen überflügelten bereits die letzten Werke Schönbergs. Leo Kestenberg hatte Schönberg 1925 eingestellt, um die angesehene Meisterklasse der Preußischen Akademie in Berlin zu leiten; 1933 hatten Schönbergs öffentliche Demütigung und sein Rücktritt vom Amt großes Aufsehen erregt. Die Tatsache, dass er Jude war und seine Popularität in jüngster Zeit abgenommen hatte, lieferte eine geeignete Koinzidenz, die von der rassistischen Propaganda für ihre ideologischen Zwecke ausgenutzt wurde. Obgleich sich

die Kritik auf die „Zerstörer der deutschen Tonalität" konzentrierte, wurden atonale und zwölftönige Werke im ‚Dritten Reich' weiterhin komponiert und aufgeführt: Paul von Klenau, ein Schüler Schönbergs, schrieb atonale Opern, die in Nazi-Deutschland in den Jahren 1933, 1937, 1939 und 1940 uraufgeführt wurden, und Winfried Zillig erhielt sogar Kompositionsaufträge von der NS-Kulturgemeinde und war amtlich bei der Reichsmusikkammer tätig.[6]

Eine zweite prominente Zielscheibe der Ausstellung war der Jazz, aber echter Jazz war in der Weimarer Zeit wenig bekannt. Mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Kennern war das deutsche Publikum, wenn überhaupt, nur indirekt mit Jazz vertraut. Von den Vereinigten Staaten und einigen Teilen Europas unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg abgeschnitten, hatte Deutschland nur eine vage Vorstellung vom amerikanischen Jazz, eine Vorstellung aus zweiter Hand, da es ausschließlich Zugang zu importierten gedruckten Stücken, ein paar Aufnahmen weißer Tanzkapellen wie z.B. Guy Lombardo und zu selbstgestrickten ‚Textbüchern' einiger deutscher Autoren hatte, die darin die Methoden der ‚Jazz'-Aufführungen und -Kompositionen erklärten.[7] Werke wie Kreneks Jazzoper *Jonny spielt auf* nutzten diese indirekte Auffassung von Jazz-Technik, doch solche Jazz-Adaptionen hatten kaum Ähnlichkeit mit den amerikanischen Vorbildern. Es mag als Ironie des Schicksals gelten, dass der Jazz zunehmend Erfolge in Nazi-Deutschland feierte.[8] Der Grund dafür könnte darin liegen, dass, sobald den Deutschen der Zugang zum echten Jazz eröffnet war, seine Popularität rasch anstieg. Zuerst wurde der Jazz aus den staatlichen Radioprogrammen verbannt. Es stellte sich aber schnell heraus, dass die Hörer, die sich vom Jazz angezogen fühlten, bei anderen Rundfunkstationen danach suchten und dabei unweigerlich die ausländischen Nachrichten zu hören bekamen. Das veranlasste die staatlichen Autoritäten dazu, ihre Verbote aufzuheben. Radioprogramme lieferten Sendungen mit Aufnahmen von Jazzmusikern wie Louis Armstrong, Duke Ellington oder Benny Goodman, deren Namen sie verschwiegen, und gaben an, dass diese Musik nicht per se „Neger- oder Judenjazz" sei, sondern eben „eine aufgelockerte, stark rhythmische Musik", welche die Soldaten verlangten.[9] Jazz war so begehrt, dass sich Goebbels gezwungen

6 Vgl. dazu Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982, S. 126 und 298–306; Michael H. Kater, The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich, Oxford: Oxford University Press 1997, Kap. 5.

7 J. Bradford Robinson, Zur ‚Jazz'-Rezeption der Weimarer Periode. Eine stilhistorische Jagd nach einer Rhythmus-Floskel, in: Wolfram Knauer (Hg.), Jazz und Komposition, Hofheim: Wolke-Verlag 1992 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 2), S. 11–25.

8 Vgl. Michael H. Kater, Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany, Oxford: Oxford University Press 1992, Kap. 1 und 2.

9 Vgl. Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945, Pfaffenweiler: Centaurus 1988 (Musikwissenschaftliche Studien 3), S. 24, 33, 42 und 131.

sah, die Formierung staatlicher Jazz-Bands zu beauftragen; die bekannteste darunter war *Charlie and his Orchestra*. Der Kunstjazz setzte sich z.B. auch in den Werken von Boris Blacher, Werner Egk und Gottfried von Einem durch.

Andere Angriffe, die die Ausstellung und der Katalog *Entartete Musik* beinhalteten, waren ähnlich ineffektiv. Die Auflistung einzelner Kompositionen im Katalog, die das deutsche Publikum „beschimpft" hatten, bezieht sich flüchtig auch auf die *Histoire du soldat*, ohne ihren Urheber Igor Strawinsky zu nennen.[10] In der Zeit, in der die Ausstellung stattfand, erfreute sich Strawinskys Musik – nach den Angriffen auf seinen „musikalischen Bolschewismus" aus der Zeit vor 1933 und nach der Aufregung um die Aufführung von *Le Sacre du Printemps* 1913 – in den ersten Jahren nach 1933 einer kurzen Periode der Rehabilitierung. 1936 ermöglichten eine stabilisierte Ökonomie und ein etwas ruhigeres politisches Klima den Werken Strawinskys bis zum Ausbruch des Krieges achtbare Erfolge.[11] Zu dieser Zeit wurde sein Potenzial, eine jüngere Generation deutscher Komponisten zu inspirieren, offiziell anerkannt, und sein Einfluss zeigte sich erkennbar in den Werken führender Komponisten der NS-Zeit, z.B. in Carl Orffs *Carmina Burana* (1934).

Wenn man sich der Architektur zuwendet, fallen zwei Faktoren auf: Der Neoklassizismus herrschte nicht als einziger offizieller Stil, auch wenn er der bevorzugte Stil Hitlers war; des Weiteren gab es keine Unterdrückung der modernen Baustile. Darüber hinaus ist es wichtig anzuerkennen, dass der Neoklassizismus schon lange als bevorzugter Stil für offizielle Gebäude vorherrschte, und das nicht nur in Deutschland. Obwohl die kolossalen Pläne für Germania den Größenwahn Hitlers auf erschreckende Weise offenbaren, fanden sich die größten neoklassizistischen Regierungsbauten der 1930er- und 1940er-Jahre nicht in Berlin, sondern in Washington, D.C.

Die Auslöschung unerwünschter Kunst und Musik erwies sich als ein im Grunde undurchführbares Unternehmen, weil man die nicht geduldeten Arten von Kunst und Musik nicht genau identifizieren konnte oder wollte. Die Eliminierung unerwünschter Individuen schritt aber weiter voran. Die Nazis erzielten ihre größten Erfolge in der Beeinflussung des deutschen Kulturlebens durch die gezielte Diffamierung, Vertreibung und Ermordung kommunistischer, homosexueller und jüdischer Künstler*innen und Musiker*innen. Dass man aber dadurch den Inhalt, die Natur, den Fortschritt oder die Produktivität des Schaffens der Zurückgebliebenen kompromittierte, ist nicht nachweisbar. Im Gegenteil, mehrere staatliche und parteiliche Einrichtungen unterstützten die Künste großzügig und bemühten sich, den Lebensstandard aller Kultur-

10 Vgl. Ziegler, Anm. 4, S. 19.

11 Siehe dazu: Joan Evans, Stravinsky's Music in Hitler's Germany, in: Journal of the American Musicological Society 56 (2003) Nr. 3, S. 525–594.

schaffenden zu verbessern. Nach der damals vorherrschenden Rhetorik wurden alle neuen Werke aus Musik und Bildender Kunst als ‚rein deutsch' gefeiert, ohne Einflüsse verfemter Künstler anzuerkennen.

Die Widersprüche zwischen den Vorstellungen der Nazis und der Wirklichkeit, die in diesem Beitrag dargestellt werden, sind in den Geisteswissenschaften schon lange bekannt und dokumentiert, nicht aber in den meisten geschichtlichen Abhandlungen. In der Tat wussten Historiker bereits in den 1960er-Jahren, dass die Machtstruktur des NS-Kulturlebens von außen beeindruckend erschien, aber tatsächlich wirkungslos war, dass die Zensur nur sehr begrenzt durchgeführt werden konnte und dass es nie verbindliche ästhetische Richtlinien gab. Gründe, warum dies zwar in der Fachliteratur bekannt war, aber in kunst- und musikwissenschaftlichen Abhandlungen oft unterdrückt wurde und keinen Eingang in das allgemeine Wissen über die Zeit fand, gibt es mehrere:

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs herrschte ein starker Drang, die NS-Zeit aus dem Lauf der deutschen Geschichte zu isolieren, insbesondere in Bezug auf die deutsche Kultur. Das lag vor allem an der Erschütterung über den Massenmord an den Juden. Wie konnte man diesen Barbarismus mit den angesehenen Traditionen deutscher Kultur in Übereinstimmung bringen? Die Entdeckung des vollen Ausmaßes der Judenvernichtung und ihr eklatanter Widerspruch zur deutschen Kultur, die seit Langem aufgrund ihrer Errungenschaften in Kunst, Literatur und Wissenschaft hohes Ansehen genoss, lösten Schockwellen aus, die die ganze Welt erfassten. Die Distanzierung von identifizierbaren Verbrechern auf der einen Seite und das schlichte Weglassen dieser zwölf Jahre aus Deutschlands Geschichte auf der anderen Seite war ein Weg, um mit diesem Widerspruch fertigzuwerden.

Dies beeinflusste die Geschichtsschreibung so tief, dass, auch wenn die Zeitgeschichte diese Isolierung der NS-Zeit durchaus ablehnte, Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler nicht bereit waren, stilistische Kontinuitäten vor 1933 und nach 1945 anzuerkennen. Stattdessen entstand die Geschichtskonstruktion, dass es einerseits klare Brüche zwischen der NS-Kultur und der Kultur der Weimarer Republik, und andererseits eine klare Trennung zwischen NS-Kultur und Nachkriegskultur gab. Aufgrund von Ausstellungen wie *Entartete Musik* und *Entartete Kunst* war die Annahme möglich, die Nazis hätten im Prinzip alles Moderne abgelehnt. Das Konzept einer separierten, isolierten, nationalsozialistischen Kultur wurde geschaffen, um jene Verirrung in den Jahren des ‚Dritten Reichs' angemessen abzugrenzen. Die künstlerischen Tendenzen, die sich von der NS-Kultur unterscheiden sollten, ordnete man unter Etikettierungen wie ‚Weimarer Moderne', ‚Exil-Moderne' und ‚Stunde Null' ein. Die Existenz solcher distinkter Kategorien wurde lange Zeit von Kunsthistorikern und Musikwissenschaftlern vehement verteidigt, auch wenn die Kontinuitäten von

der Weimarer Zeit bis in die NS-Zeit und von der NS-Zeit in die Nachkriegszeit sowie die künstlerische Freiheit und großzügige finanzielle Unterstützung unter Hitler klar ersichtlich waren.

Zeitgleich behaupteten viele Künstler und Musiker, dass sie während des NS-Regimes nur unter schwierigsten Bedingungen leben und arbeiten hätten können, was ihnen trotz des Wissens um ihren eigentlichen beruflichen Erfolg meist geglaubt wurde. Sie verteidigten sich aus Verzweiflung, als sie sich dem Entnazifizierungsprogramm der Alliierten unterziehen mussten. Manche – sogar die alliierten Besatzungsmächte selbst – wollten diesen Aussagen glauben, statt mit dem Paradox einer Koexistenz von Nazi-Barbarismus und deutscher Kultur zurechtkommen zu müssen. Unter der Voraussetzung, dass die Kunst und Musik der Nachkriegszeit in Deutschland ‚gesäubert' worden war, schien es nur logisch, die nationalsozialistische Epoche als eine isolierte Episode in der langen und beneidenswerten Geschichte der deutschen Kultur auszusondern.

Wenn hier postuliert wird, die Nazis hätten weder die künstlerische Freiheit gehemmt noch die Moderne unterdrückt, soll das keinesfalls als Verharmlosung der Gräueltaten betrachtet werden. Ganz im Gegenteil: In diesen Jahren entwickelten sich die Künste weiter und ihre Vertreter wurden protegiert, während man zur gleichen Zeit die Verfemung und Ermordung jüdischer Kollegen erlebte. Wenn man diese Wirklichkeit nicht anerkennt, kann es kein Lernen aus der Geschichte geben. Obwohl die Zeit des Nationalsozialismus ein extremes Szenario darstellte, macht sie im Nachhinein klar, wie sich in Zeiten politischer und finanzieller Unsicherheit die moralischen Überzeugungen von Künstler*innen, Musiker*innen und anderen Kulturträger*innen kompromittieren ließen, um berufliche Vorteile zu erlangen. Mit der Isolierung der NS-Zeit entschloss man sich, einen wichtigen Teil der Geschehnisse und Umstände dieser Zeit zu ignorieren; infolgedessen ergab sich besonders für die Musikwissenschaft, dass relativ wenig über die Musik bekannt ist, die in dieser Zeit komponiert, aufgeführt und gehört wurde. Unverändert klafft eine große Lücke in der Musikgeschichte Deutschlands von 1933 bis 1945.

Was bedeutet: Aufarbeitung der Musikwissenschaft in NS-Deutschland

Thomas Phleps

Im 1939 erschienenen ersten Heft des zweiten Jahrgangs der *Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft*, die weit eher als ‚Streitschrift für NS-deutschen Ungeist' zu bezeichnen wäre, findet sich ein Beitrag über *Die Musik der Ostmark*, der behäbig und so pathetisch wie klischeehaft die österreichische Musikgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts abspult, bis kurz vor Schluss in diese ungeheure Langeweile wie aus heiterem Himmel der Satz hineinplatzt:[1]

> „Eine andere Generation bekam am Ende des vergangenen Jahrhunderts das Heft in die Hand, deren Wortführer nicht mehr Menschen der Ostmark waren, sondern das internationale Judentum, dessen erster Hauptvertreter, der tschechische Ghetto-Jude Gustav Mahler, eine Ära des äußeren und inneren Zerfalls einleitete."[2]

Die Worte platzen natürlich nicht ‚aus heiterem Himmel', sondern als Eruption braunsten Schmodders in die populärwissenschaftliche Ödnis und irrlichtern

1 Der Verfasser verstarb unerwartet am 5. Juni 2017, nur wenige Tage vor seinem Grazer Vortrag. Das Typoskript aus seinem Nachlass ist von den Herausgebern für den Druck eingerichtet worden. Von den 28 Seiten wurden die ersten 16 Seiten mit fortlaufendem Text und Fußnoten (von redaktionellen Angleichungen abgesehen) unverändert übernommen, daran anschließend der Schluss des Textes auf den Seiten 18–19. Dazwischen und danach finden sich im Typoskript ergänzende Notate, Exzerpte und Literaturauflistungen des Verfassers, von denen nur ein Passus über Marius Schneider (Absatz mit den Anmerkungen 40 und 41) in den Text interpoliert wurde. Als Anhang fungieren die beiden tabellarischen Übersichten (die zweite in alphabetisch veränderter Anordnung).

2 Rudolf Gerber, Die Musik der Ostmark. Eine Wesensschau aus ihrer Geschichte, in: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft 2 (1939), S. 55–78, hier S. 77f.

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 23–43. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-03

noch ein wenig um den in „tiefen Schlaf“ versunkenen „Genius“ der gerade „Heim ins Reich“ geführten Ostmark, bevor ihm, dem „Genius“, angetragen wird, er möge „von neuem aufbrechen und künden von der unversiegbaren und in Zeiten der Not sich selbst verjüngenden Kraft des deutschen Geistes“.[3]

Der deutsche Geist, der hier den deutschen Geist anruft, heißt Rudolf Gerber und ist zu dieser Zeit planmäßiger Extraordinarius bzw. etwas verständlicher verbeamteter außerordentlicher Professor am von ihm selbst 1928 ins Leben gerufenen Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Gießen. Er ist also gewissermaßen mein Ahnherr, ein Ahnherr noch ohne ordentlichen Lehrstuhl, aber mit der Lizenz zu Judenhass und raumgreifender Deutschtümelei.

Ich muss gestehen: In den Jahren, in denen ich mich intensiv mit der NS-Musikwissenschaft und NS-Musikpädagogik beschäftigte, habe ich einen vielleicht unbewussten, vor allem aber großen Bogen um ihn und mein eigenes Institut zu Zeiten der Nazis gemacht. Und als ich im Vorfeld dieses Vortrags ins Universitätsarchiv geriet (wo man sich wunderte, denn das Einstiegsalter in die Aufarbeitung der eigenen Institutsgeschichte liegt durchweg nach der Pensionierung), erstaunte es mich doch, wie wenig „Faschismus“ sich in den Akten des Musikwissenschaftlichen Seminars und des Hauptakteurs findet. Natürlich: Es gibt zahlreiche „Heil Hitler“ statt „Freundliche Grüße“, aber es geht fast nur um die üblichen Nebendinge: Besoldungsfragen und unzählige Anträge auf Zusatzmittel für Bücher, Notenausgaben oder Instrumente.

Aber lassen Sie mich zunächst einmal von zwei Medienereignissen berichten (ein großes Wort, aber zumindest gab es in der überregionalen Presse eine Art Diskurs) – ich komme auf Rudolf Gerber zurück.

Im Dezember 2009 schlug der „Fall Eggebrecht“ hohe Wellen: Boris von Haken behauptete in der Wochenzeitschrift *Die Zeit*, einer der renommiertesten deutschen Musikwissenschaftler, der 1999 verstorbene Hans Heinrich Eggebrecht, sei als Soldat an der Ermordung von mindestens 4700 Juden in Simferopol beteiligt gewesen. Eggebrecht mutierte in kürzester Zeit zum NS-Täter, zum „echten Mörder“, wie *Die Welt* schrieb. Das – für mich – Überraschende an dem ‚Fall‘ war, dass heutige Musikwissenschaftler mal eben zu Militärhistorikern wurden, die sich gegenseitig die Kennzahlen von Polizei-Bataillonen, die an den Gräueltaten im Osten ihren Anteil hatten, zuriefen oder streitig machten. Zu beweisen war letztlich nur, dass nichts zu beweisen war, und die Mühe, den vermeintlichen NS-Täter in seinen Schriften nachzuweisen, machte sich niemand. Aber auch so war und ist der Ruf Hans Heinrich Eggebrechts schwer beschädigt.

Bevor von Haken sich an die Presse wandte, hatte er seine Sicht der Dinge – die Entlarvung von Eggebrecht als Massenmörder – im September 2009 auf

3 Ebd., S. 78.

der Tübinger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung vorgestellt. In dieser Standesorganisation waren die NS-Verstrickungen von Kollegen lange tabu gewesen. Als es Clytus Gottwald 1970 bei der Bonner Jahrestagung der Gesellschaft gewagt hatte, Heinrich Besselers Rolle in der NS-Zeit zu beleuchten, hatte es einen Skandal gegeben. Joseph Wulf und Fred K. Prieberg, die ähnliche Fragen bereits früher gestellt hatten, wurden als unseriöse Außenseiter ausgegrenzt. So blieb es studentischen Initiativen in Berlin, Hamburg und Freiburg, Forschern aus den USA und den Niederlanden (Christoph Wolff, Pamela Potter und Willem de Vries) sowie dem Ausstellungsprojekt *Entartete Musik* (Düsseldorf 1988) überlassen, den Nazi-Karrieren von Musikwissenschaftlern nachzugehen.

Erst 55 Jahre nach dem von denjenigen so genannten ‚Zusammenbruch', die inzwischen allesamt das Zeitliche gesegnet hatten, befasste sich die Gesellschaft für Musikforschung intensiver mit der NS-Vergangenheit ihres Berufsstandes. Auf die im März 2000 in Schloss Engers durchgeführte Konferenz *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus* folgte im Januar 2012 eine Mannheimer Tagung zu *Musik(wissenschaft) – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik*. Dabei trat zunehmend eine jüngere Forschergeneration auf, die sich intensiv den Quellen widmet, insbesondere den Akten zu Entnazifizierungsverfahren. Schnell witterte auch hier die Presse Enthüllungspotenzial: Am 9. Mai 2012 erschien in der *Süddeutschen Zeitung* ein Artikel mit der Überschrift „Charakterlich geprüft und doch ein Hetzer / Kampfbündler Friedrich Blume: Es gibt jetzt handfeste Beweise für die Nazi-Vergangenheit des einflussreichsten deutschen Musikwissenschaftlers". Sein Autor Helmut Mauró stützt sich dabei auf einen Aufsatz zu *Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren*[4] von Michael Custodis, den er mit den Worten zitiert: „Blume wollte in seinem Fach an die Spitze, er war nicht nur Mitläufer, sondern ideologischer Hetzer." Noch am gleichen Tag melden auch die Kulturnachrichten des *DeutschlandRadio*, Blume, immerhin langjähriger Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und Herausgeber der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sei ein ideologischer Hetzer gewesen. Was ist dran an den Vorwürfen und warum fühlen sich zahlreiche Musikwissenschaftler bemüßigt, darüber den Kopf zu schütteln? Die umfangreiche Diskussionsebene zum *Wikipedia*-Artikel *Friedrich Blume* gibt einen Einblick in die weiterhin waltende „Kultur der Entschuldung", der „das Funktionieren der Bundesrepublik Deutschland" in nicht geringem Maße zu verdanken war und ist.[5] Lassen Sie mich aber zunächst zurückblicken.

---

4 Michael Custodis, Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren, in: Die Musikforschung 65 (2012), S. 1–24.

5 Vgl. Georg Seeßlen, Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur, Berlin: Klaus Bittermann 1994, S. 23.

Blume war Teilnehmer einer im Rahmen der 1. Reichsmusiktage in Düsseldorf vom 26. bis 28. Mai 1938 veranstalteten musikwissenschaftlichen Tagung, die sich – wie es in der von Heinz Drewes gezeichneten Einladung zwei Monate zuvor heißt: „mit den Gegenwarts-Aufgaben der deutschen Musikwissenschaft beschäftigen wird." Drewes, ein promovierter Kapellmeister und ‚Alt-Parteigenosse', der sich 1937 zum Leiter der Musikabteilung im Propagandaministerium antichambriert hatte, bat um „ein zeitnahes Thema [...]. Besonders erwünscht sind Vorträge zu dem Fragenkomplex ‚Rasse, Staat, Volk und Musik'."[6]

Führer befiehlt, wir folgen – allen voran der Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung und Begrüßungsredner Ludwig Schiedermayr: Nach den „Abirrungen" der Nachkriegs- bzw. wie es hieß „Systemzeit" und fünf Jahren NS-Herrschaft, die der „vom neuen Forschergeist und von der Verwurzelung im völkischen Dasein" erfüllten deutschen Musikwissenschaft eine „neue Zukunftsblüte" in Aussicht gestellt hätten, müsse nun auch die Musikwissenschaft „als lebendige Verbindung von Wissenschaft und Praxis […] der großen deutschen Arbeitsgemeinschaft als ein notwendiges Glied eingeordnet" werden.[7]

Wie diese hier propagierte und von insgesamt 26 Rednern exekutierte ‚notwendige Eingliederung' in die Arbeits- sprich ‚Volksgemeinschaft' vonstatten gehen sollte, macht bereits der äußere Rahmen deutlich, in den diese dreitägige Veranstaltung eingegliedert war: In das große Spektakel der ersten Reichsmusiktage nämlich, von Propagandachef Goebbels in seiner ‚kulturpolitischen', vom präludierenden Dirigenten Richard Strauss garnierten Rede als „repräsentative Generalschau" qualifiziert, eine „Generalschau" „zeitgenössische[n] deutsche[n] Musikschaffen[s]",[8] flankiert von der Tagung Singen und Sprechen, von Musikschulungslagern der Reichsjugendführung und des NSD-Studentenbundes und von Staatsrat Hans Severus Zieglers berühmt-berüchtigter Ausstellung *Entartete Musik*.

All diesen Veranstaltungen war gleichsam nahegelegt, was Hitler einige Monate vorher, am 20. Februar 1938, im Deutschen Reichstag dem gesamten „deutsche[n] Volk" auferlegte: im musikalischen Sektor „noch einmal zu überprüfen, was ich mit meinen Mitarbeitern in den fünf Jahren […] geleistet habe. Es wird ein geschichtlich einmaliges Ergebnis feststellen müssen!"[9] Das

6 „Für eine baldige Zusage und Thema wäre ich dankbar". Vgl. Walter Zimmermann, Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider, Stuttgart: Franz Steiner 2003, S. 20.

7 Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.), Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, Düsseldorf: der kleine verlag [3]1993, S. 107, und – hier allerdings auf der Tagung 1939 – Rudolf Steglich, Musikwissenschaftliche Tagung der Reichsmusiktage 1939, in: Archiv für Musikforschung 4 (1939), S. 255.

8 Dümling / Girth, Anm. 7, S. 164; hier auf S. 150ff. auch das Programm dieser ‚Generalschau', ebenso in: Signale für die musikalische Welt 96 (1938), S. 316–320.

9 Rudolf Sonner, Aufbau und Kultur seit 1933, in: Die Musik 30 (1938), S. 434.

Ergebnis war in der Tat und insofern einmalig, als die musikwissenschaftliche Tagung die einzige ihrer Art blieb, auch wenn man im Jahr darauf anlässlich der inzwischen mit sieben Tagungen[10] angefüllten 2. Düsseldorfer Reichsmusiktage eine Nachfolgetagung durchführte. Dass dort gerade mal zwei Vorträge gehalten wurden,[11] verweist darauf, dass ein einziges Schaulaufen der musikwissenschaftlichen Elite hinreichend war, den gesamten Betrieb in die ideologischen Strukturen der NS-Gesellschaft ‚einzuordnen'. Die Früchte dieser ‚Gleichschaltungsprozedur' wurden nämlich in der Folgezeit nicht auf Tagungen geerntet, sondern in den Zeitschriften und vor allem den Lehrveranstaltungen an den Universitäten und Hochschulen, wo mit dem Jahre 1938 sprungartig die Themenpalette der Tagung eingelagert wurde.[12]

Wie in den Veranstaltungen der Reichsmusiktage meist musikalisch Newspeak gesprochen wurde, bediente sich auch die offizielle Sprache der versammelten NS-Musikwissenschaftler eines verarmten Vokabulars – in diesem Falle, um die Instrumente komplexen und kritischen Denkens im Keim zu ersticken. Der hinter diesem rudimentären Sprachverhalten verborgene irrationale Aktionismus reagierte via Gemeinschafts-, Volkslied- und Deutsche-Musik-Konstrukt mit Misstrauen bis Aggression auf die Welt des Intellekts. Und im Rahmen dieser zwanglosen Selbstkastration des Denkens und Sprechens NS-infizierter Musikwissenschaftler führte das Hantieren mit sogenanntem „nationalsozialistischem Zierrat"[13] durchaus nicht zur formelhaften Sinnentleerung, sondern zu einer Verschärfung der Bedeutungsgehalte.[14]

---

10 1.) Tagung Singen und Sprechen, 2.) Tagung des Reichsverbandes für Volksmusik, 3.) Tagung der Fachschaft Komponisten in der RMK, 4.) Arbeitstagung der Fachschaft Musikerzieher in der RMK, 5.) Reichsarbeitstage für Musik des Deutschen Volksbildungswerkes, 6.) Reichstagung Konzertwesen, 7.) Musikwissenschaftliche Tagung; vgl. Musik in Jugend und Volk 2 (1939), S. 239f. und 293–298.

11 Zwar wurde dieser zweiten Tagung „ein viel weiterer Hörerkreis als damals" attestiert, bei insgesamt fünf angesetzten Vorträgen konnte indes von einer neuerlichen ‚Generalschau' kaum die Rede sein. Die organisatorischen Unzulänglichkeiten taten ihr Übriges, denn zwei der Redner – Joseph Müller-Blattau und Richard Eichenauer – wurden „plötzlich" abberufen und daher – neben einer Begrüßung durch wiederum Schiedermayr – ganze zwei Fachvorträge (Robert Haas und Helmuth Osthoff) gehalten; vgl. Steglich, Anm. 7, S. 254f. Anscheinend wurde zu dieser Tagung, die zwischen dem 14. und 21. Mai 1939 stattfand, erst zwei Wochen zuvor, am 2. Mai eingeladen; vgl. Zimmermann, Anm. 6, S. 20.

12 Vgl. Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen, in: Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 249ff. und 497ff. und Archiv für Musikforschung 4 (1939), S. 250ff. Einen Nachklang bieten die Titel der ersten Lehrveranstaltungen nach 1945, wie die ‚deutsch-lastigen' Seminare von Rudolf Gerber, Werner Korte, Helmuth Osthoff und Hermann Zenck; vgl. Die Musikforschung 1 (1948), S. 195ff.

13 Ralph Giordano, Die zweite Schuld, Hamburg: Rasch und Röhring 1987, S. 99.

14 Dass die Reden und Publikationen vollgestopft waren mit Nazi-Begriffen, wird meist und leichthin damit abgetan, dass diese Begriffe als Formeltrümmer in die je eigene Sprache

Dies legt beispielsweise der Gemeinschaftsbegriff nahe, m. E. ein funktionaler Schlüsselbegriff für die tägliche Verfälschung des Bewusstseins. Als „eines der magischen Worte der Weimarer Zeit“[15] bestimmte das Gemeinschaftskonstrukt nicht allein die republikfeindliche Publizistik, es bildete auch den ideologischen Kernbestand antikapitalistischen Denkens in der bürgerlichen Jugend(musik)bewegung, aus der nicht wenige der späteren musikwissenschaftlichen Funktionsträger hervorgingen, und völkischer Affekte des deutschen Sängerwesens.[16]

In den musikwissenschaftlichen Diskurs gelangte der gleichsam pathologisch zur Ritualisierung von Konfliktvermeidung akkreditierte Gemeinschaftsbegriff explizit mit der Machtübergabe an die Nazis und der darauf folgenden Flut an Ergebenheitsadressen, die die Umpolung „unsoziale[n] Einzelgängertums in volksverbundenen Gemeinschaftsdienst“ forderten[17] und das „Zukunftsbild […] der nationalen Gemeinschaft“ im „singenden Volk“ erblickten: „Alle, die zuschauen, singen mit“[18] – selbstverständlich auch die Musikwissenschaftler.

Sie konzentrierten jetzt ihr Bekenntnis zum neuen Staat und die damit einhergehende Funktionalisierung musikwissenschaftlichen Arbeitens als gemeinschaftsbildende, vornehmlich volksmusikalische „Erziehungsarbeit“[19] auf

---

einmontiert wurden, um in einer Art vorauseilendem Gehorsam den (vermuteten) Zensurmaßnahmen Genüge zu tun. Natürlich lassen sich Affinität und Schnittmenge zur NS-Ideologie nicht anhand der Addition des Gebrauchs von ‚Volk‘ und ‚Führer‘ festmachen, aber allzu rasch fällt unter den Tisch, dass das ‚Wörterbuch des Unmenschen‘ nicht allein aus zeittypischen Worthülsen bestand – auch wenn sie von ihren Benutzern nur als solche verstanden werden (wollten) –, sondern diesen Worthülsen eine semantische Dimension eigen war.

15 Kurt Sontheimer, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ^{4}1994, S. 251.

16 Vgl. die wenig bekannten, bezeichnenderweise 1938 erschienenen Ausführungen von Friedrich Blume, Individuum und Gemeinschaft im Chorgesang, in: Die Musikpflege 9 (1938), S. 39–58.

17 Und zwar als „wichtigste Wahrheit“; Friedrich Mahling, Umwertung der Werte, in: Musik im Zeitbewußtsein 1 (1933), H. 9, S. 1f. Zu „Neubesinnung“ und „verantwortlicher Mitarbeit am Neubau unseres sozialen und nationalen Lebens“ anempfohlen wurde auch – angefüllt mit Eichenauer-Zitaten – die Eingliederung „in den Dienst an der Volksgemeinschaft“; Wilibald Gurlitt, Vom Deutschtum in der Musik, in: Musik im Zeitbewußtsein 1 (1933), H. 4, S. 1f.

18 Joseph Müller-Blattau, Neue Wege zur Pflege des deutschen Liedes, in: Die Musik 25 (1933), S. 664.

19 So etwa Hans Engel, Unsere Aufgaben, in: Deutsche Musikkultur 1 (1936), S. 11. Expressis verbis auf „Erziehung“ hinaus laufen u. a. die programmatischen Beiträge von Rudolf Gerber, Die Aufgaben der Musikwissenschaft im Dritten Reich, in: Zeitschrift für Musik 102 (1935), S. 497–501; von Werner Korte, Die Aufgabe der Musikwissenschaft, in: Die Musik 27 (1935), S. 338–344; ders., Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft,

die Propagierung des Hauptträgers solcherart „Bekenntnisse zur ‚musikalisch-völkischen Gemeinschaft'": das deutsche Lied. Die Herren Professoren, die sich in ihren collegia musica huldvoll der Alten Musik zu widmen pflegten und sich höchstens darüber aufregten, dass den ungebildeten Zuhörern alles gleich klinge, entdeckten auf einmal das neue Volkslied, sei es der „wurzelechte Typus", der – so Joseph Müller-Blattau[20] – in „höchster Würde" im *Horst-Wessel-Lied* sich „ausgeformt" finde, sei es das „neue Gemeinschaftslied", das – so Ernst Bücken[21] – als „Widerhall einer im Kampf zusammengeschlossenen, durch ihn geeinten Gemeinschaft" fungiere und dessen „Sinn und einzige Bedeutung" – so Werner Korte[22] – „im singend abgelegten Bekenntnis" liege.

Als blütezeitliches ‚Vorbild' solchen Liedguts, dessen „völkische und gemeinschaftsbildende Kraft" – um den Funktionsrahmen abzustecken – in der NS-Musikerziehung zur Mithilfe aufgefordert wurde, „die Kinder zu deutschbewußten Menschen zu erziehen"[23], diente Bücken[24] und anderen wie Werner Altendorfs *Ein junges Volk steht auf*, ein weithin bekanntes Elaborat der NS-Liederproduktion, an dem beispielhaft grundlegende Aspekte der Gemeinschaftsideologie und ihrer Funktion in den Zurichtungsorganisationen der ‚Partei' aufgezeigt werden könnten.[25]

---

in: Die Musik 30 (1938), S. 668–674; sowie von Gotthold Frotscher, Die Aufgabe der Musikwissenschaft, in: Wolfgang Stumme (Hg.), Musik im Volk. Gegenwartsfragen der deutschen Musik, Berlin-Lichterfelde: Vieweg 1944, S. 356–368.

20 Joseph Müller-Blattau, Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft, in: Musik und Volk 4 (1936/37), S. 85.

21 Ernst Bücken, Das deutsche Lied. Probleme und Gestalten, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1939, S. 187.

22 Werner Korte, Nationale Musik im neuen Deutschland, in: Frankfurter Zeitung v. 11.8.1934, zit. nach Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt am Main [u.a.]: Ullstein 1983, S. 269f.

23 Ministerialerlass vom 15.12.1939; vgl. Erziehung und Unterricht in der Volksschule, Amtliche Ausgabe des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. 1940, S. 24f.

24 Vgl. Bücken, Anm. 21, S. 189f.

25 An diesem „Kernlied der NSDAP" (vgl. Musik am Feierabend 1 (1943), S. 16) und „Pflichtlied der HJ" (vgl. Völkische Musikerziehung 4 (1938), S. 296) habe ich an anderer Stelle den antidemokratischen Ideologierahmen des so eigentümlich aufgeladenen und nicht selten mit allerlei Komposita – man kann schon sagen – aufgerüsteten Gemeinschaftsbegriffs näher ausgeleuchtet; vgl. Thomas Phleps, Was bedeutet: Aufarbeitung der ‚Musikerziehung' in NS-Deutschland, in: Niels Knolle (Hg.), Kultureller Wandel und Musikpädagogik, Essen: die blaue eule 2000 (Musikpädagogische Forschung 21), S. 235–276. Hier nur stichwortartig ein Aspekt dieses für emotionale Disziplinierung zuständigen Aufmarschliedes: Die Kopplung mehrdeutiger Substantive an melodischen Fixpunkten – meist NS-typische Ideologeme wie „Treue" und Symbole wie „Fahne" – ist modellhaft durchgeführt im textlichen Schlüsselwort „jung", das seinen ideologischen Nebensinn erst im Textverlauf offenbart, indem nicht nur der negative Gegenpol ‚alt' vermieden wird,

Auf der Tagung 1938 sollte die mit solcherart „singenden Bekenntnissen“ angereicherte Inthronisation einer aggressionsbereiten und aggressiven Gemeinschaft demonstrativ zelebriert und in ihrem musikwissenschaftlichen und d.h. auch musikerzieherischen Funktionsradius ausgemessen werden. Auf der Rednerliste standen fast durchweg Funktionsträger der musikwissenschaftlichen Institutionen, und es ist davon auszugehen, dass neben diesen immerhin 26 Vortragenden auch die andere Hälfte des Personals weitgehend versammelt war.[26] Musikwissenschaft war ein kleines Fach: 1936 gab es an 23 Universitä-

---

sondern Jungsein neben der biologischen Komponente als irrationaler Wert gehandelt wird: Jung ist, wer sich jung fühlt, bzw. – so Goebbels in der üblichen Propagandatautologie bei den Reichsmusiktagen –: „die Ideen, die sie [die junge Zeit] erfüllen, sind jung“; vgl. Guido Waldmann, Bekenntnis zur deutschen Musik: Reichsmusiktage Düsseldorf – Beethovenfest der HJ in Wildbad, in: Musik in Jugend und Volk 1 (1938), S. 330. Dieser erste Identifikationsschnittpunkt für die sogenannte ‚Volksgemeinschaft‘ wird in den folgenden Strophen verdichtet durch die wundersame Auflösung sozialer „Schranken“ in der Gemeinschaft der Gleichgesinnten und die Diskreditierung aller Argumente der Vernunft, die sich in ihrer eliminatorischen Verschärfung der Angst vor Unterschieden gegen die „listigen“ Eindringlinge richtet. Im Gegensatz zu meist älteren Exponaten nazistischer Gebrauchsmusik, in denen antisemitische Aggressionen konkret benannt werden, liegt die Gefährlichkeit dieses Liedes in seiner Disponibilität für eine Vielzahl gesteuerter Aggressionen und selbstverständlich auch und gerade für die Deformation zur massenmordenden ‚Gefolgschaft‘ im ideologischen Gefüge der grundlegend rassistisch definierten (Volks-)Gemeinschaft. Während diese Funktionszuweisungen auch im musikwissenschaftlichen Diskurs außer Frage standen, ließ sich über die musikologische Rubrizierung solch ‚Liedguts‘ trefflich streiten: So sah sich Kurt Huber durch Hans Mersmanns Charakterisierung von Altendorfs HJ-Hit als Individuallied vom „Typus ideologisch bestimmten, mit Dynamik geladenen Revolutionsliedes“ (Hans Mersmann, Volkslied und Gegenwart, Potsdam: Voggenreiter 1937, S. 37) zu herber Kritik veranlasst, denn hier werde „an echten Volksliedstrukturen […] naiv-organisch weiter[ge]-baut“, das Lied sei „aus dem Gemeinschaftsgeist des Volkes gezeugt“, also „volkläufig“ geworden „und damit ‚Volkslied‘“; Kurt Huber, Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung, in: Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 262f.

26 Eine Teilnehmerliste, wie sie für die 1. Reichstagung für Musikerzieher an Schulen und Lehrerhochschulen 1937 in Berlin vorliegt, gibt es leider nicht. Dafür sind im Gegensatz zur musikpädagogischen Tagung, wo nur aus der – allerdings relativ umfassenden – Berichterstattung auf das Vorgetragene geschlossen werden kann, zumindest zehn der Vorträge verstreut veröffentlicht:

– Friedrich Blume, Musik und Rasse, in: Die Musik 30 (1938), S. 736–748.

– Werner Danckert, Von der Stammesart im Volkslied, in: Die Musik 32 (1940), S. 217–222, bzw. Volkslied und Stammesart, in: Völkische Musikerziehung 5 (1939), S. 305ff.

– Gotthold Frotscher, Aufgaben und Ausrichtung der musikalischen Rassestilforschung, in: Guido Waldmann (Hg.), Musik und Rasse, Berlin-Lichterfelde: Vieweg 1939, S. 102–112.

– Walter Gerstenberg, Gemeinschaftsmusik und Konzert, in: Zeitschrift für Musik 105 (1938), S. 856–860.

– Willi Kahl, Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte, in: Zeitschrift für Musik 106 (1939), S. 246–252.

ten zwei Ordinariate, elf Extraordinariate und zehn Lehraufträge.[27] Seinen jugendlichen Leichtsinn – um dieses Entschuldungsmuster gleich auszuschließen – hatte dieses Personal 1938 schon lange hinter sich gelassen. Vertreten waren

– Werner Korte, Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft, in: Die Musik 30 (1938), S. 668–674.

– Gerhard Pietzsch, Die Betreuung der Musik durch den Staat, in: Deutsche Musikkultur 3 (1938/39), S. 464–469.

– Helmut Schultz, Volkhafte Eigenschaften des Instrumentalklangs, in: Deutsche Musikkultur 5 (1940), S. 61–64.

– Rudolf Steglich, Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch, in: Deutsche Musikkultur 3 (1938/39), S. 345–355.

– Hans-Joachim Therstappen, Die Musik im großdeutschen Raum, in: Deutsche Musikkultur 3 (1938/39), S. 425–428.

– Walther Vetter, Volkhafte Wesensmerkmale in Mozarts Opern, in: Zeitschrift für Musik 105 (1938), S. 852–856.

27 Schreiben von Herman-Walter Frey an Dr. Brenner vom 10. Mai 1944 (BA Berlin, Akte R 4901 24570, zit. nach Custodis, Anm. 4, S. 24): „Bei Übernahme des Sachgebiets [1936] waren an den 23 Universitäten des Altreichs für die Musikwissenschaft 2 Ordinariate (Berlin, Köln), 11 Extraordinariate (Bonn, Breslau, Frankfurt a.M., Freiburg, Gießen, Göttingen, Halle, Heidelberg, Leipzig, München, Tübingen davon Bonn, Breslau, Halle, München persönliche Ordinariate) und 10 Lehraufträge (Erlangen, Greifswald, Hamburg, Jena, Kiel, Königsberg, Marburg, Münster, Rostock, Würzburg) vorhanden. […] So habe ich ungeachtet von 4 1/2 Kriegsjahren [1944] unter möglichst sparsamer Beanspruchung neuer Haushaltsmittel an den 29 Universitäten Groß-Deutschlands die Zahl der Ordinariate auf 10 Planstellen (Berlin, Bonn, Freiburg, Göttingen, Kiel, Köln, Königsberg, Prag, Straßburg, Wien), der Extraordinariate auf 13 (davon noch 3 persönliche Ordinariate) erhöht, während an 7 Universitäten die Lehraufträge geblieben sind."

Frey, nachweislich ein großer Förderer der Karriere Blumes, war ab 1936 Ministerialrat im Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und zuständig für Musik- und Kunstwissenschaft, seit 1930 Parteimitglied, SA-Oberscharführer. Er wurde im Entnazifizierungsverfahren als Mitläufer auf der Grundlage von über 70 Persilscheinen (darunter selbstverständlich auch dem Blumes) eingestuft, anwaltlich vertreten durch den späteren Baden-Württembergischen Ministerpräsidenten und Ex-Nazirichter Hans Filbinger. Etwas andere Zahlen nennt Hans Engel, Die Entwicklung der Musikwissenschaft 1900–1950, in: Zeitschrift für Musik 111 (1949), H. 1, S. 19: „Um 1930 wurde sie [die Musikwissenschaft] an 23 Universitäten und 10 technischen Hochschulen von 9 ordentlichen, 4 Honorar- und 6 etatsmäßigen außerordentlichen Professoren vertreten, zu denen noch 10 unbeamtete Professoren und 20 Privatdozenten kamen, abgesehen von Lehrbeauftragten und musikwissenschaftlich geschulten Musikdirektoren. Die Statistik von 1932/33 zählt an deutschen Universitäten insgesamt 636 Studierende mit dem Hauptfach und 356 mit dem Nebenfach Musikwissenschaft, dem gegenüber die Kunstwissenschaft 789 und 929 Studierende aufzuweisen hat."

Laut Annkatrin Dahm (Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 333) wurden zwischen 1918 und 1932 an acht deutschen Universitäten Lehrstühle für Musikwissenschaft eingerichtet: „Diese waren: Halle (1918), Breslau (1920), Göttingen (1920), Leipzig (1920), Heidelberg (1921), Kiel (1928), Freiburg (1929) und Köln (1932)".

bezüglich der Redner die Jahrgänge 1873 bis 1906, die Altersspanne reichte also – bei einem Durchschnittsalter von 48 Jahren – vom 32-Jährigen (Werner Korte) bis zum doppelt so alten, kurz vor der Emeritierung stehenden 65-Jährigen (Theodor Kroyer). Von diesen 26 Musikwissenschaftlern waren 16, an die zwei Drittel also, nach 1945 erneut in wohlbestallter Forschung und Lehre tätig, eine Schnittmenge, die sich – bezieht man das gesamte Personal der NS-deutschen Musikwissenschaft ein – bestätigt. Überproportional vertreten hier allerdings mit fast einem Drittel die in den letzten Kriegs- bzw. ersten Nachkriegsjahren Gestorbenen und nach 1945 – nicht eben freiwillig (Schiedermayr, Bücken) – Pensionierten; und unterrepräsentiert die ‚Parteigenossen', zu denen insgesamt ebenfalls zwei Drittel des Personals gerechnet werden können.[28]

Es war eine äußerst heterogene Truppe, die sich hier zur Lobpreisung des Terrorregimes und zur Verschärfung national-konservativer Einstellungen zu völkisch-rassistischen Aggressionen zusammenfand:

In der Minderzahl blieben – nach der Beseitigung „jüdisch Versippter" (als Letzter 1937 Wilibald Gurlitt)[29] oder „marxistisch Verseuchter" (1933 zunächst Georg Schünemann)[30] – die Älteren bzw. Alteingesessenen. Neben ihnen eine noch junge Spezies, allerdings nicht immer an Jahren: die „alten Kämpfer", offensive ‚Parteigenossen' also, die sich – wie Karl Hasse und Otto zur Nedden – aus dem Kampfbund- bzw. Ziegler-Umfeld rekrutierten und meist von musikwissenschaftlicher Arbeit wenig verstanden, dafür aber umso mehr von den Aufgaben, die diese einstige Wissenschaft im Staate Hitler zu übernehmen hatte.[31]

28 Von den 26 Tagungsrednern waren nach 1950 vier verstorben und vier im Ruhestand (30,7%), einer nicht bestallt (3,8%), vier Professoren an einer PH bzw. Dozenten an einer Kirchenmusikschule (15,4%) und 12 Professoren, meist mit Ordinariat, an Universitäten (46,1%); bei einem (Kirsch) konnten keine Daten ermittelt werden (3,8%). Es ist – und entgegen dem meist Verlautbarten – davon auszugehen, dass an die zwei Drittel des Personals der musikwissenschaftlichen Institute Parteimitglieder waren, ebenso wie zwei Drittel der im NS-System etablierten Musikwissenschaftler nach 1945 bzw. – nach einer besatzungsbedingten Karenzzeit – 1949/50 das Personal in der BRD stellten, dezimiert meist nur durch Kriegstod, Kriegsleiden und Erreichen der Altersgrenze.

29 Vgl. Eckhard John, Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Musikwissenschaft und Nationalsozialismus, in: Ders. u.a. (Hg.), Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus, Freiburg im Breisgau [u.a.]: Ploetz 1991, S. 163–169.

30 Vgl. Wulf, Anm. 22, S. 15ff. und Albrecht Dümling, Auf dem Weg zur ‚Volksgemeinschaft'. Die Gleichschaltung der Berliner Musikhochschule ab 1933, in: Horst Weber (Hg.), Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1994, S. 82ff.

31 Es ist unklar, ob zur Nedden – trotz Ankündigung – tatsächlich vortrug. Jedenfalls besorgte er in Düsseldorf die Einführungsvorträge zur Ausstellung ‚Entartete Musik', erntete aber den Spott der Reichsjugendführung, da er sein Steckenpferd Sibelius dem ‚Entarteten' entgegenhielt und nicht – wie Waldmann (Anm. 25, S. 337) forderte – „die Kantate von Spitta".

An diese, der Volksgemeinschaft zu übergebenden selbstgestellten Haus-Aufgaben herangeschrieben hatte sich 1938 auch die dritte Gruppierung, die mittlere und junge Generation, durchwegs geschult in den klassischen Arbeitsfeldern der Musikwissenschaft, die es nun neu auszumessen galt. Differenzierungen innerhalb dieser Gruppierung gründen vor allem auf Bindungen der Einzelnen an nicht parteigebundene, vornehmlich kirchliche Organisationen oder parteigebundene, nicht selten Bereiche der Reichsjugendführung, die zumal im Bereich der NS-Musikerziehung ihren strukturellen Einflussrahmen von Jahr zu Jahr erweitern und in die tradierten Institutionen einbinden konnte.[32] Prototypen dieser auch inhaltlich neuen Gemengelage waren Figuren wie Gotthold Frotscher und (mit Abstrichen) auch Müller-Blattau, die ihre Integration in die Organisationsstrukturen dieser jugendgefährdenden Parteigliederung vollzogen hatten.[33]

Zwei Themenbereiche dieser auf eine „lebensverbundene Wissenschaft"[34] getrimmten Tagung bemühten sich um die Installierung des Kampfbegriffs ‚Deutsche Musik', kondensiert in der unerbittlich-unergiebigen Suche nach dem „unveränderlich Deutschen unserer Tonkunst"[35], und um die platonische Liebe (und dies durchaus im ursprünglichen Sinne als sinnlich-körperliche der Männergesellschaft), das Liebes- und Lippenbekenntnis also zum neuen Staat. In diesem Bunde als Drittes hinzu trat die nachdrückliche Allianz von Volk und Rasse, die als Musik-Rasse-Forschung über acht Vorträge hinweg den geistigen Tiefpunkt solch Anbiederns an die Machthaber bildete. Das Frohlocken in der HJ-Presse war groß, dass die „heilige Scheu" der „zünftigen Musikwissenschaft [...] an diesem brennenden Thema"[36] nicht mehr vorbeikam.

---

32 Zu diesen Vorgängen vgl. Thomas Phleps, Musikerziehung im Aufbau – Die Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter resp. Seminare für Musikerzieher in der HJ 1936–1944, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), ‚Entartete Musik' 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001, S. 421–445.

33 Frotscher fungierte als Referent im Kulturamt der Reichsjugendführung, Schriftleiter des HJ-Periodikums „Musik in Jugend und Volk" und Chef der während der 2. Freiburger Orgeltagung im Juni 1938 gegründeten Orgel-Arbeitsgemeinschaft der HJ; Müller-Blattau versorgte zahlreiche HJ-Lager mit programmatischen Vorträgen und beglückte die Teilnehmer des 4. Arbeitslagers des Kultur- und Rundfunkamtes der Reichsjugendführung vom 8.–18. Juni 1938 in Weimar mit Einlassungen zu seinem Spezialthema „Deutsche Sprache – Deutsches Lied" (vgl. Waldmann, Anm. 25, S. 368f., 354, 376; zu Müller-Blattau instruktiv John, Anm. 29, S. 170–174).

34 Waldmann, Anm. 25, S. 338.

35 Müller-Blattau, Anm. 20, S. 84.

36 Waldmann, Anm. 25, S. 338; vgl. auch Gotthold Frotscher, Das Problem Musik und Rasse auf der musikwissenschaftlichen Tagung in Düsseldorf, in: Musik in Jugend und Volk 1 (1938), S. 426f. Der unselige Fritz Stege hatte – mit Bezug auf Eichenauer, versteht sich – bereits im Mai 1933 das „große Aufgabengebiet" der Rassenforschung den Musikwissenschaftlern zugewiesen und auf „überraschende Resultate" gehofft; Fritz Stege, Zukunftsaufgaben der Musikwissenschaft, in: Zeitschrift für Musik 100 (1933), S. 489f.

Von den rassistischen Fanatikern wie Richard Eichenauer, Karl Blessinger oder Fritz Metzler unterschieden sich diese „zünftigen" Musikwissenschaftler nicht dadurch, dass sie keine Rassisten gewesen wären – sie alle setzten den Zusammenhang von Rasse und Musik voraus –, sie unterschieden sich vielmehr dadurch, dass sie betonten, die Sache sei im Einzelnen noch nicht geklärt, es sei vielmehr – und zwar über Generationen hinweg[37] – noch eine Menge Kleinarbeit zu leisten.[38] Das gilt in gleichem Maße für diejenigen, die damals unmissverständlich und mit offenem Rassismus ihr Heil auf Führer und Gefolgschaft in Form einer wahren Publikationsflut an wissenschaftlichem Unsinn aussprachen, wie für diejenigen, deren rassistisch durchsetzte Sprachmuster nicht ganz so unverblümt daherkamen und denen man noch heute eine gewisse Distanz bis Resistenz andichtet wie etwa Friedrich Blume, dessen immerhin allseits goutierten Ausführungen zu Musik und Rasse nicht die rassistische Verortung von Musik infrage stellten, sondern einzig und allein die methodisch-inhaltlichen Wege dieser Verortung – nach dem Motto: Wenn Musik-Rasse-Forschung, dann wissenschaftlich korrekt, denn diese Aufgaben, wie es der Präsident Schiedermayr formulierte, könnten „nicht von literarischen Dilettanten schadlos bewältigt werden".[39]

Dass Marius Schneider, einer der Tagungsredner, am 9. Mai 1938, einen Tag vor Absendung des Vortragsmanuskripts, bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft einen Antrag auf Fördermittel zur Einrichtung einer „Sammelstelle für die ganze musikalische Rasseforschung" stellte,[40] macht deutlich, dass die konfessionelle Bindung bei ihm wie bei Blume zwar den Parteibeitritt verhinderte, nicht aber die Einpassung in die Erfordernisse der Karriereentfaltung.[41]

37 Vgl. die faksimilierte Rezension des Blume-Vortrags in Dümling / Girth, Anm. 7, S. 107.

38 Vgl. etwa Walther Vetter, Zur Erforschung des Deutschen in der Musik, in: Deutsche Musikkultur 4 (1939/40), S. 106.

39 Waldmann, Anm. 25, S. 338.

40 Vgl. Zimmermann, Anm. 6, S. 23f.

41 Bei Blume nicht ganz: Seine Berufung als Nachfolger Arnold Scherings in Berlin wird vom Gaudozentenbundführer Willi Willing erfolgreich mit dem Hinweis torpediert, seine „Hauptleistung" liege „auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik" und es berühre eher merkwürdig, wenn er „sich jetzt plötzlich als weltanschaulicher Prophet mit dem Rasseproblem in der Musik" befasse. Außerdem sei der Plagiatsskandal Riemann/Einstein-Lexikon contra Abert-Lexikon 1927 noch gut erinnerlich. Auf Platz 2 der Berufungsliste stand der andere Hauptbearbeiter des Abert-Lexikons: Rudolf Gerber; vgl. Burkhard Meischein, ‚Der erste musikwissenschaftliche Lehrstuhl Deutschlands' – Vorgänge um die Nachfolge Arnold Scherings 1941–1946, in: Isolde von Foerster / Christoph Hust / Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Musikforschung – Nationalsozialismus – Faschismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz: Are-Edition 2001, S. 165–178.

Das Wesentliche scheint also nicht, *wie* man sich im Einzelnen zum Musik-Rasse-Komplex verhielt – ob aggressiv-bedenkenlos wie Gotthold Frotscher oder mit wissenschaftlicher Attitüde „klar und übersichtlich“[42] wie Blume.[43] Da das Rasse-Konstrukt grundlegend und grundsätzlich eliminatorisch auch den Musiksektor bestimmte, scheint vielmehr das Wesentliche, *dass* man sich so verhielt, *dass* man in den Diskurs einstieg, mitmischte und diesen Komplex im Zusammenhang der anderen, ‚Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft‘ genannten nazistischen Großthemen verhandelte.

Jetzt nämlich waren die Tore so weit geöffnet, dass selbst relativ resistente Musikwissenschaftler wie Johannes Wolf nicht mehr daran vorbeikamen und vom „kostbare[n] Vermächtnisschatz der Rasse“[44] zu faseln begannen. Die Tore waren so weit geöffnet, dass sich die weniger Resistenten festzusetzen begannen im „übelste[n] Hornissennest“ des NS-Kulturbetriebs, wie Hans Heinz Stukkenschmidt das Amt Rosenberg titulierte.[45] Es sei angefüllt gewesen mit den „bösartigste[n] der Zukurzgekommenen“, was angesichts eines Herbert Gerigk, der manisch (und bis in bundesrepublikanische Zeiten) den Dr. habil. unter jede seiner publizierten Schandtaten und Verleumdungen setzte, zutreffen mag, und auch die Reduktion nazistischer Kulturpolitik auf brutale Postenrequirierung ließe sich in diesem Dunstkreis aufs Trefflichste exemplifizieren.

Auf die hier als „Sachverständige“ eingebundenen Musikwissenschaftler indes trifft dies nicht zu. Sie waren in der Mehrzahl nicht zu kurz gekommen, sondern – wie Rudolf Gerber – die Karriereleiter bereits emporgefallen, bevor sie sich mit Gerigk und Konsorten einließen.[46] Aber in Kriegszeiten in fremden Landen herumschwirren und als zivile Rassenjäger für das Deutsche in der Musik kämpfen zu dürfen, war schließlich nicht zu verachten – auch wenn man sich dazu ins Hornissennest setzen musste. Hier gilt, was Herbert von Karajan dem geneigten Publikum zu seiner (übrigens doppelten) NSDAP-Mitglied-

42 Ebd.

43 Inzwischen sind mehrere Studien zu Blumes Rasse- und Musik-Arbeiten erschienen: Burkhard Meischein, Gespenstische Varianten. Friedrich Blumes Projekt Das Rasseproblem in der Musik und seine Fassungen, in: Friederike Wissmann / Thomas Ahrendt / Heinz von Loesch (Hg.), Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt, Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel 2007, S. 441–453; Sebastian Werr, Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche ‚Rassenforschung‘, in: Die Musikforschung 69 (2016), S. 361–379.

44 Johannes Wolf, Musik und Musikwissenschaft, in: Alfred Morgenroth (Hg.), Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag, Leipzig: Peters 1942, S. 38f.

45 Hans Heinz Stuckenschmidt, Braune Klänge, in: Melos 14 (1946), S. 9–11.

46 Von den Tagungsrednern 1938 und 1939 fanden sich später nachweislich zur Mitarbeit in Gerigks ‚Amt Musik‘ bereit die Professoren Danckert, Gerber, Korte, Osthoff und Schiedermayr; vgl. Willem de Vries, Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45, Köln: Dittrich 1998, S. 65–86.

schaft mitteilte: „Das war für mich so, wie wenn Sie sagen: ‚Wir gehen jetzt auf den Eiger, aber schauen Sie zu, Sie müssen beim Schweizer Alpenverein sein'".[47]

Nach der „Katastrophe von 1945", wie Blume *Zum Geleit* der ersten Nummer der *Musikforschung* 1948 schreibt,[48] bzw. und richtiger nach dem, was man – gelinde gesagt – als eine sich über zwölf Jahre steigernde katastrophale moralische Desorientierung bezeichnen könnte: nach 1945 jedenfalls musste man nicht mehr im ‚Alpenverein' sein, aber man konnte der 1946 von ihm gegründeten Gesellschaft für Musikforschung beitreten. Und hier saß, bis auf die Verstorbenen, auf den ersten Nachkriegstagungen das Personal der 1938er-Tagung nahezu vollständig beisammen zwecks „Heilung des unseligen Zwiespalts, den die vergangenen [...] Jahre in die civitas eruditorum der Welt gerissen"[49] hätten – auf Deutsch wollte man sich wohl noch nicht wieder zur gehobenen Bildungsklasse zählen. Dass die seinerzeit aufmarschierte musikwissenschaftliche Phalanx der ‚Nichts-als-Deutschen' in Blumes *Bilanz* zur abstrakten „Konzentration auf die eigene Geschichte" zusammenschmorte, hinter deren „Fassade sich ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit [...] abspielte"[50], repräsentiert erstmals exakt die Entschuldungsparameter, mit denen man mit einer ebensolchen Verbissenheit und Zähigkeit sich bzw. sein Mit-Tun und Unter-Lassen aus der Geschichte der Täter heraushalten zu können meinte.

Denn bereits 1948 war das kollektive Vergessenmachen organisiert[51] und der Konsens hergestellt, dass „die ernsthaften Wissenschaftler" von Besseler über Blume, Fellerer, Gerber, Osthoff, Vetter bis Zenck nicht ihrem Führer treu ergeben, sondern „ihren Überzeugungen treu"[52] geblieben waren. Dass diese „Überzeugungen" – was auch immer man darunter verstehen mag – „nach außen" und bis heute „nicht wahrnehmbar" waren bzw. sind, lag natürlich an den

47 Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991, S. 211.

48 Friedrich Blume, Zum Geleit, in: Die Musikforschung 1 (1948), S. 1.

49 Ebd., S. 2. Zum Personal der ersten musikwissenschaftlichen Nachkriegstagungen vgl. die Berichte zu den GfM-Tagungen von Helmuth Osthoff, in: Die Musikforschung 1 (1948), S. 59–69, und Georg Reichert in: Die Musikforschung 3 (1950), S. 280–284.

50 Friedrich Blume, Bilanz der Musikforschung, in: Die Musikforschung 1 (1948), S. 3–19, hier S. 3. Bereits ein Jahr zuvor hatte Blume eine erste „flüchtige und vorläufige Bilanz" geliefert, in der er an die – vor allem durch materielle Kriegsverluste – „zerschlagene Disziplin" schon wieder „große und fundamentale Aufgabe[n]" verteilte; Friedrich Blume, Musikwissenschaft und Gegenwart, in: Melos 14 (1947), S. 74f.

51 Bzw. waren – wie in einem Brief Richard Baums an Blume betreffs MGG (und Müller-Blattau) vom 28. April 1950 zu lesen – „die politischen Bedenken [...] allgemein zu den Akten gelegt"; vgl. Roman Brotbeck, Verdrängung und Abwehr. Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart', in: Anselm Gerhard (Hg.), Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2000, S. 345–384, hier S. 363.

52 Blume, Anm. 50, S. 6.

bösen Nazis. Zum Glück aber hatte die NS-Musikwissenschaft einen Mann in ihren geschlossenen Reihen, der die Gefährlichkeit ihrer ‚nicht wahrnehmbaren Überzeugungen' aufs Überzeugendste unter Beweis zu stellen vermochte: Kurt Huber, der „sein Bekenntnis" – so weiterhin Blume[53] – „mit dem Leben bezahlt[e]", er symbolisierte pars pro toto die moralische Integrität der gesamten Belegschaft.

Dass die national-konservative Grundhaltung des zur Galionsfigur musikwissenschaftlichen Widerstands stilisierten Huber bis in die ersten Kriegsjahre hinein (Parteieintritt 1940) durchaus nicht der „neuere[n], ewig alte[n] Gemeinschaft" und ihrer überquellenden „deutsche[n] Volksseele"[54] abgeneigt war, mindert selbstverständlich nicht die Hochachtung vor diesem Mann, der sein Gewissen nicht weiterhin an das herrschende Terrorsystem delegierte.[55] Aber es hindert daran, die jenseits solch lebensgefährdenden Widerstands publizierten ‚Bekenntnisse' der anderen zur klandestinen Opposition zu erklären, es hindert daran, die einstigen musikwissenschaftlichen „Nachtschattengewächse"[56] zu Überlebenden zu stilisieren und von ihrer Mitschuld freizusprechen: „Ein jeder ist *schuldig*, *schuldig*, *schuldig*!" schrieben Huber und seine Studierenden ins zweite Flugblatt der Weißen Rose.[57] Die NS-infizierten Musikwissenschaftler freilich durften unter demokratischen Vorzeichen endlich ihre ‚Überzeugungen wahrnehmbar' machen und ergänzen: Alle sind schuldig – außer wir!

Im Rückgriff auf vorreformatorische Ablasspraxen wurde die so verstandene Aufarbeitung der Vergangenheit schwarz auf weiß ins Amt getragen. Neben diesen im zwischenmenschlichen Rundlauf erstellten Persilscheinen gelangte von immerhin zwölf vervolksgemeinschafteten Dienstjahren nichts aufs Papier. Ein rückhaltloses ‚Bekenntnis' zu den eigenen Verfehlungen ist von keinem dieser Musikwissenschaftler bekannt.[58]

---

53 Ebd.

54 Kurt Huber, Der Aufbau deutscher Volksliedforschung, in: Deutsche Musikkultur 1 (1936), S. 73.

55 Zu Kurt Hubers verzweifeltem bzw. verzweifelt-mutigem Weg aus konformen Verhaltensmustern in den aktiven Widerstand vgl. vor allem den ohne antifaschistischen Positionsverlust kritisch differenzierenden Beitrag von Peter Petersen, Wissenschaft und Widerstand. Über Kurt Huber (1893–1943), in: Brunhilde Sonntag / Hans-Werner Boresch / Detlef Gojowy (Hg.), Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus, Köln: Bela 1999, S. 111–129.

56 Inge Scholl, Die weiße Rose, Frankfurt am Main [u.a.]: Fischer [6]1958, S. 125.

57 Ebd., S. 129.

58 Heinrich Besseler wie übrigens auch Carl Orff suchten im Gegenteil via persönliche Bekanntschaft mit Huber ihre Zugehörigkeit zum Widerstand zu insinuieren. Besseler fragte sogar bei Otto Ursprung, dem Kollegen von Huber in München, um einen Persilschein für seine enge Verbindung mit Huber nach; vgl. Pamela M. Potter, Most German of the arts: musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich, New

Blume dekonstruierte in seinem Entnazifizierungsverfahren 1947 seine Einlassungen zur musikalischen Rassenlehre als subversive und riskante Verweigerungshaltung. Er habe sich dazu entschlossen, die Vortragseinladung, „die ja damals einem ‚Befehl' gleichkam", dazu zu nutzen, „dem dilettantischen Geschwätz über Musik und Rasse, das damals eingerissen war", entgegenzutreten. Sein Vortrag sei „ein Schlag ins Gesicht der nationalsozialistischen Rassepropaganda" gewesen und „auch so verstanden worden"[59]. So gut verstanden worden, dass Blume die 2. Auflage seines subversiven Rasse-und-Musik-Buches als Band 1 in der (von ihm selbst herausgegebenen) Reihe *Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde* herausbringen konnte, gefolgt von Richard Eichenauers *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele*, Ewald Jammers' *Die völkische Zugehörigkeit des gregorianischen Chorals* und Walter Wioras *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*.

Aber immerhin: Kategorie 5: Entlastet – ebenso wie der Kollege Rudolf Gerber, dem selbst die (bei Blume fehlende) NSDAP-Mitgliedschaft nicht angelastet wurde, sondern – so der Entnazifizierungsbescheid am 2. Januar 1948 – zum „scharfen Gegner" des Regimes nobilitierte.[60]

Ihre Nachkriegskarrieren als nunmehrige Lehrstuhlinhaber in Kiel bzw. Göttingen und – vor allem – als Herausgeber von musikwissenschaftlichen Renommierwerken (bei Gerber die Gluck-Gesamtausgabe, bei Blume die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bis heute ‚das' Kernprojekt und Aushängeschild deutscher Musikforschung) wurden 1943, mitten im Krieg, von den beiden u.a. wegen dieser Großprojekte u.k. (unabkömmlich) Gestellten in jene Wege geleitet, die sie sicher durch die Nachkriegswirren, die Entnazifizierungsverfahren und auf durch Selbstgleichschaltung vor 1945 gesicherten Posten im Wissenschaftsbetrieb leiteten.

★★★

Haven [u.a.]: Yale University Press 1998, S. 242. In der Tat waren Besseler wie Huber im NS-typischen Macht- und Postengerangel 1937 zu Zielscheiben der Rosenberg-Clique geworden: Gerigk denunzierte zum einen Besseler als „Judenfreund" und „Katholik", der die Karrieren von Gerigks Kumpanen Werner Korte und Erich Schenk systematisch behindere, um ihn – erfolglos – von seinem Posten in Heidelberg zu entfernen (vgl. ebd., S. 158), und zum anderen Huber als „Mann der katholischen Aktion", um ihn von seinem Berliner Posten am Staatlichen Institut für Musikforschung zu vertreiben und – ebenfalls erfolglos – durch Werner Danckert zu ersetzen, den „unbestritten besten Volksliedkenner unter den deutschen Musikwissenschaftlern"; ebd., S. 158 u. 314, Anm. 203.

59 So die Erklärung von Blume in seiner Entnazifizierungsakte vom 7. Oktober 1947; vgl. Custodis, Anm. 4, S. 19.

60 Michael Custodis, Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe. Stuttgart: Franz Steiner Verlag / Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2015, S. 31.

Aufarbeitung der NS-Musikwissenschaft kann hier nur bedeuten, eine schonungslose Aufklärung der Fachgeschichte zu betreiben und schonungslos mit ihren Funktionsträgern umzugehen.[61] Allerdings: Ob und inwieweit sich der eine mehr exponierte oder der andere eher distanziert verhielt, interessiert mich persönlich (so neugierig bin ich nun doch); für eine Aufklärung dessen, was die NS-Musikwissenschaft offen und öffentlich angerichtet hat, scheint dies jedoch letztlich von geringer Relevanz.[62]

61 Wie dies noch in unseren Tagen verhindert werden kann, zeigt als eines der erschreckendsten Beispiele die neue MGG, in der diese immerhin zwölf Jahre deutsche Musikwissenschaft im Dunkel von drei Sätzen versenkt wurden, auf dass augenscheinlich ihre Lichtgestalten umso heller, unschuldiger und engelsgleich strahlen können.

62 Dies im Gegensatz zu meiner eigenen ‚Geschichte' mit der Vergangenheitsbewältigung, in der ich mich über lange Zeit schwer tat mit Albrecht Riethmüllers Sicht der Dinge, dass „an Namen schon deshalb nicht viel zu liegen [braucht], weil es mehr auf die Ideen ankommt, die im Umlauf waren"; Albrecht Riethmüller, Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich – eine Legende?, in: Dietrich Schuberth (Hg.), Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, Kassel: Merseburger 1995, S. 66. Ich fragte mich, wie etwa Joseph Müller-Blattau im NS-System positioniert war, ein Mann, der in mehreren Gutachten als „Konjunkturritter", als typischer Wendehals denunziert wurde, als einer, der sein Fähnchen nach dem nazistischen Wind richtete. Wie weit aber musste man sein Fähnchen drehen, um es in nazistischer Windrichtung wehen zu lassen? Die politische Großwetterlage war schließlich nicht erst 1933 aus den Fugen geraten. Oder doch? Ich fragte mich, wie Siegfried Günther – ein Mann, der seine schriftstellerische Laufbahn 1920 mit Aufsätzen über Mahler und Schönberg begann und sich später für Neue Musik in der Schule einsetzte – kurz nach der Machtübergabe ein übles Pamphlet für den neuen Staat vorlegen (Musikerziehung als nationale Aufgabe, Heidelberg: Bündischer Verlag 1933) und vier Jahre später mit seinen Einlassungen (Musikalische Begabung und Rassenforschung im Schrifttum der Gegenwart. Eine methodologische Untersuchung, in: Archiv für Musikforschung 2 (1937), S. 308–339) die Initialzündung für den musikwissenschaftlichen Rasse-Musik-Diskurs liefern konnte. Und ich fragte mich, wie Hans Joachim Mosers 1933 publizierte Ergebenheitsadressen zustande kamen – Kniefälle eines Mannes, der zuvor als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik die Kestenberg-Reform unterstützte und den Biografen Joseph Joachims zum Vater hatte. Als Moser Ende 1933 von der Karriereleiter fiel – nicht weil er politisch in Bedrängnis geraten war, sondern weil er auf der akademieeigenen Chaiselongue vor 1933 bereits Nebendinge getrieben hatte –, schrieb er sich mühsam und zielstrebig an einen Posten im NS-System heran. Aber warum bemühte er noch kurz vor Toresschluss ein hauseigenes Autograf, um die „jüdische Anmaßung" eines Meyerbeer (Meyerbeer contra Beethoven, in: Musik im Kriege 1 (1943), S. 131f.) an den Pranger zu stellen?
Natürlich gab es schon vor 1933 einige braune Schafe, aber sie bildeten eindeutig die Ausnahmen. Die Regel war der sofortige Sprung auf den gerade anfahrenden Zug ins Verderben. Warum? – Und so schnell die Musikwissenschaftler nahezu geschlossen den Dienst an der Volksgemeinschaft antraten, so schnell waren sie nach 1945 und wiederum nahezu geschlossen (Ausfälle, wie Gerigk, waren nur auf Nebengleisen zu verzeichnen) – entnazifiziert. Es gab nach der sogenannten ‚Stunde Null' zwar einen vom Gröbsten gereinigten Sprachgebrauch, mitunter auch neue Ideen und Themen, aber kaum neue Personen.

Da zudem mehr als fraglich ist, ob eine so verstandene Aufklärung ohne Zutun der Beteiligten überhaupt gelingen kann – bzw. konnte, denn bis auf Boetticher haben, wie gesagt, alle musikwissenschaftlichen Täter ihre große Chance ungenutzt verstreichen lassen, und mit der Unterstützung dieses „letzten Überlebenden" ist in keiner Weise zu rechnen –, muss eine Aufarbeitung der Vergangenheit mehr im Sinne haben als eine schonungslose Aufklärung der (Fach-) Geschichte: m.E. sogar vor allem, sich den engstirnigen, ausschließenden und z.T. kontraproduktiven Zuschreibungen an musikwissenschaftliches Arbeiten zu widersetzen, Zuschreibungen, die weder erst seit der Machtübergabe in Kraft waren, auch wenn sie von diesem Zeitpunkt an in zugespitzter und letztlich eliminatorischer Konsequenz den musikwissenschaftlichen Betrieb überformten, noch mit dem Jahre 1945 außer Kraft gesetzt wurden.[63]

Theodor W. Adorno hat gelegentlich seiner Anmerkungen zur Aufarbeitung der Vergangenheit darauf insistiert, dass der einst waltende kollektive Narzissmus mit der Befreiung vom NS-Regime durchaus nicht zerstört wurde, sondern – wie auch seine objektiven gesellschaftlichen Bedingungen – fortbestehe und nur darauf lauere, „repariert zu werden"[64]. Wenn dem so ist – und ich denke, dem ist so –, dann kann Aufarbeitung der Vergangenheit nur bedeuten, ohne kaltes Vergessen des einst Geschehenen seinen weiter bestehenden Ursachen im Hier und Jetzt nachzugehen: der Entqualifizierung der Ausgeschlossenen, die heute in ihrer inversen Form politisch korrekter Heiligsprechung der Opfer so manchen musikwissenschaftlichen Beitrag als ‚gut gemeint' disqualifiziert, und der Entqualifizierung des Ausgeschlossenen, der populären Musik wie der anderer Kulturen auch im eigenen Land, der politischen und der neuen Musik – überhaupt den Segregationsstrategien unserer Disziplin, der es weiterhin und vor allem an prinzipieller interdisziplinärer Offenheit mangelt.

63 Vgl. etwa die aufschlussreichen Anmerkungen zur Kontinuität nazistischer Dodekaphonie-Rezeption bis in die jüngste Vergangenheit von Friedrich Geiger, ‚Anweisungen zum nicht Mitmachen'? Zum Konfliktverhältnis von Zwölftonreihentechnik und NS-Ideologie, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), ‚Entartete Musik' 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001, S. 162–178.

64 Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: Erziehung zur Mündigkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 19f.

Anhang 1

Musikwissenschaftliche Tagung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft anlässlich der Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf vom 26. bis 28. Mai[65]

Donnerstag, 26. Mai, 15 Uhr
A: Die deutsche Musik (Leitung J. Müller-Blattau u. A. Schmitz)
Prof. Dr. Josef Müller-Blattau (Freiburg): *Das Deutsche in der Musik*
Dr. Hans-Joachim Therstappen (Hamburg): *Die Musik im großdeutschen Raum*
Prof. Dr. Arnold Schmitz (Breslau): *Neue Ergebnisse landeskundlicher Musikforschung in Schlesien*
Prof. Dr. Willi Kahl (Köln): *Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte*
Prof. Dr. Karl Hasse (Köln): *Die großen Meister der Musik und das deutsche Volk*
Dr. Walter Gerstenberg (Köln): *Gemeinschaftsmusik und Konzert*
B: Deutsche Meister (Leitung Th. Kroyer u. R. Gerber)
Prof. Dr. Theodor Kroyer (Köln): *Deutsche Stileigentümlichkeiten in der Musik*
Prof. Dr. Friedrich Noack (Darmstadt): *Das Ethos in der deutschen Musik*
Prof. Dr. Walther Vetter (Greifswald): *Volkhafte Wesensmerkmale in Mozarts Opern*
Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen): *Volkstum und Rasse in der Persönlichkeit und Kunst von Johannes Brahms*

Freitag, 27. Mai, 9 Uhr
A: Staat und Musik (Leitung H. Besseler)
Prof. Dr. Heinrich Besseler (Heidelberg): *Musik und Staat*
Dr. Gerhard Pietzsch (Dresden): *Staat und Musik*
Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen): *Die Elemente des musikalischen Ausdrucks im Umbruch*
Prof. Dr. Ernst Bücken (Köln): *Musikstil, Musikpolitik und Musikkultur*
B: Fragen der Musikforschung (Leitung W. Korte)
Prof. Dr. Werner Korte (Münster): *Die Aufgaben der Musikwissenschaft*
Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner (Hannover): *Der Musikgelehrte und die Wirklichkeit*
Prof. Dr. Ernst Kirsch (Breslau): *Musikgeschichtsbetrachtung am Wendepunkt*

Freitag, 27. Mai, 15 Uhr
Festsitzung
J. H. Schein: *Paduana* (Orchester des Düsseldorfer Bach-Vereins, Leitung Dr. J. Neyses)

65 Vgl. Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 254f.

Prof. Dr. Ludwig Schiedermayr (Bonn), Präsident der DGfM: *Begrüßungsansprache*
Prof. Dr. Friedrich Blume (Kiel): *Musik und Rasse*
G. F. Händel: *Concerto grosso B-dur* (Orchester …)

Samstag, 28. Mai, 9 Uhr
Musik und Rasse (Leitung G. Frotscher u. W. Danckert)
Prof. Dr. Gotthold Frotscher (Berlin): *Aufgaben und Probleme der musikalischen Rassenstilforschung*
Dr. Otto zur Nedden (Weimar/Jena): *Musik und Rasse*
Dr. Marius Schneider (Berlin): *Grundsätzliches zur musikalischen Rassenforschung unter besonderer Berücksichtigung der Indogermanenfrage*
Prof. Dr. Helmut Schultz (Leipzig): *Volkhafte Eigenschaften des Instrumentalklangs*
Prof. Dr. Wilhelm Heinitz (Hamburg): *Rassische Merkmale in europäischer Volksmusik*
Prof. Dr. Werner Danckert (Berlin): *Volkstum, Stammesart, Rasse im Lichte der Volksliedforschung*
Dr. Joseph Schmidt-Görg (Bonn): *Akustische Hilfsmittel in der Musik- und Rasseforschung*

Anhang 2

Tätigkeit der Teilnehmer der musikwissenschaftlichen Tagung von 1938 nach 1945

Prof. Dr. Heinrich Besseler (1900–69): 1948 Ordinarius Univ. Jena, 1956–65 Karl-Marx-Univ. Leipzig
Prof. Dr. Josef Müller-Blattau (1895–1976): 1950 OStudRat, 1952–58 Direktor HfM Saarbrücken, 1958–64 Ordinarius Univ. Saarbrücken
Prof. Dr. Friedrich Blume (1893–1975): 1938–58 Ordinarius Univ. Kiel, 1947–62 Präsident der GfM
Prof. Dr. Ernst Bücken (1884–1949): 1945 nicht weiterbeschäftigt, pensioniert
Prof. Dr. Werner Danckert (1900–70): ab 1950 Doz. Ev. Landeskirchenmusikschule Düsseldorf-Kaiserswerth
Prof. Dr. Gotthold Frotscher (1897–1967): ab 1950 Doz. PH Berlin
Prof. Dr. Rudolf Gerber (1899–1957): 1943–57 Ordinarius Univ. Göttingen, 1951 Dekan der Fakultät
Prof. Dr. Karl Hasse (1883–1960): 1945 pensioniert
Prof. Dr. Wilhelm Heinitz (1883–1963): 1939–48 Prof. Univ. Hamburg, 1948 altersbedingt pensioniert

Dr. Walter Gerstenberg (1904–88): 1941–48 Prof. Univ. Rostock; 1948–52 Prof. FU Berlin, 1952–70 Ordinarius Univ. Tübingen, 1965/66 Rektor
Prof. Dr. Willi Kahl (1893–1962): 1928–58 Bibliotheksrat Univ. Köln
Prof. Dr. Ernst Kirsch (1891–?): ?
Prof. Dr. Werner Korte (1906–82): 1940–73 Ordinarius Univ. Münster, 1953–54 Dekan der Phil. Fakultät
Prof. Dr. Theodor Kroyer (1873–1945)
Prof. Dr. Friedrich Noack (1890–1958): 1927–39/1946–58 Prof. TH Darmstadt, 1939–58 Doz. HfM Frankfurt am Main
Dr. Gerhard Pietzsch (1904–79): freischaffend (Regisseur), ab 1960 DFG-finanzierte archivalische Forschung
Prof. Dr. Ludwig Schiedermayr (1876–1957): 1945 nicht weiterbeschäftigt, pensioniert
Dr. Joseph Schmidt-Görg (1897–1981): ab 1938 Prof., 1962–65 Ordinarius Univ. Bonn, 1945–72 Direktor Beethoven-Archiv
Prof. Dr. Arnold Schmitz (1893–1980): 1946–61 Ordinarius Univ. Mainz, 1953/54 u. 1960/61 Rektor
Dr. Marius Schneider (1903–82): 1944 Leiter Musikethnologie Barcelona, ab 1946 zudem Prof. Univ. Barcelona, 1955–68 Prof. Univ. Köln
Prof. Dr. Helmut Schultz (1904–45)
Dr. Hans-Joachim Therstappen (1905–50): 1939–46 Doz., 1946–48 Prof. Univ. Hamburg, 1948 krankheitsbedingt pensioniert
Prof. Dr. Rudolf Steglich (1886–1976): 1934–56 Prof. Univ. Erlangen
Prof. Dr. Walther Vetter (1891–1967): 1946–58 Ordinarius Humboldt-Univ. Berlin; 1947–58 Vizepräs. der GfM
Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner (1874–1957): 1945 altersbedingt pensioniert
Dr. Otto zur Nedden (1902–94): 1945–57 Leiter Opernschule Konserv. Duisburg, 1957–67 Leiter Studiobühne Univ. Köln, 1957 LB, 1961–69 apl. Prof. Theaterwissens. Univ. Köln

Heinrich Besseler
Nachkriegsbeleuchtungen einer Figur[1]

Jörg Büchler und Thomas Schipperges

I.

„Weg zur Arbeit", das Chanson von Georg Kreisler, zeigt in einem prominent platzierten YouTube-Video als Standbild Kurt Georg Kiesinger, den dritten Kanzler der Bundesrepublik Deutschland.[2] Kiesinger trat im Februar 1933 der

1 Der Beitrag baut zwangsläufig auf vorangegangenen Arbeiten von Thomas Schipperges auf, deren kritisch-fundierte diskursive Auseinandersetzungen mit dem Quellenmaterial hier naturgemäß nicht repliziert werden können: Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949, München: Strube 2005 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg); vgl. auch Art. Besseler, Heinrich, in: MGG, Personenteil, Bd. 2, Kassel [u.a.]: Bärenreiter und Metzler ²1999, Sp. 1514–1520; Bemerkungen zu den „Akten Heinrich Besseler", in: Isolde von Foerster / Christoph Hust / Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers 8. bis 11. März 2000, Mainz: Are Ed. 2001, S. 395–404; Musikwissenschaft, in: Wolfgang U. Eckart / Volker Sellin / Eike Wolgast (Hg.), Die Universität Heidelberg im Nationalsozialismus, Heidelberg: Springer 2006, S. 529–542; Heinrich Besseler und seine Schule in Jena 1950 bis 1957, in: Jörg Rothkamm / Thomas Schipperges (Hg.), Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland, München: edition text + kritik 2015 (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), S. 353–380; Musikwissenschaft unter totalitären Voraussetzungen. Heinrich Besseler als Erzieher, in: Susanne Wallmann / H. Johannes Wallmann (Hg.), Kunst. Eine Tochter der Freiheit? Im Vis à vis alter und neuer Totalitarismen oder warum es einer Kultur-Reformation bedarf, Berlin: Kadmos 2017, S. 283–288; Einleitung zur im Rahmen eines DFG-Projekts am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen vorbereiteten Edition des Briefwechsels zwischen Heinrich Besseler und Jacques Handschin, hrsg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges, in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitwirkung von Jannik Franz, München: edition text + kritik (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit) [2021, im Druck].

2 Zuerst auf der LP Georg Kreisler & Topsy Küppers, Die heiße Viertelstunde, Preiser Re-

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 45–63. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-04

NSDAP bei, war Mitglied der SA-Abteilung Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps (NSKK) und seit 1940 als stellvertretender Leiter der rundfunkpolitischen Abteilung im Außenministerium mitverantwortlich für die propagandistische Beeinflussung des Rundfunks im Ausland. Ein „alter Nationalsozialist", so befragte 1967 Karl Jaspers aus dem Baseler Exil Kiesingers Wahl, als Repräsentant der noch jungen Bundesrepublik?[3] Möglich wurde dies durch jene zwischen Amnestie und Amnesie selbstgewährte „Stunde Null", wie sie erst die spätere Bundesrepublik in markanten Film- oder Buchtiteln wie *Die bleierne Zeit* (Margarethe von Trotta, 1981) oder *Die Zweite Schuld* (Ralph Giordano, 1987) problematisierte[4] und wie sie Kreisler 1968 in seiner Lyrik festhielt:

Jeden Morgen gehe ich, zirka acht Minuten lang
Außer wenn ich krank bin, von meiner Wohnung in meine Kanzlei
Das ist schon seit Jahren so, ich bin nicht der einzige –
Für die meisten Leute geht das Leben so vorbei!
Ich grüße freundlich die Verkäuf'rin meiner Zeitung
Sie hat es schwer heut' seit jenem grausigen Prozess –
Ihr Mann ist eingesperrt wegen so mancher Überschreitung!
Sie wurde freigesprochen, denn sie war nicht in der SS. –
Obwohl sie wusste, was da vorging!
Und ich grüße ebenso den Friseurgehilfen Navratil
Der auch in der SS war – oder war es die SA?
Einmal hat er angedeutet, während er mir die Haare schnitt
Was damals in Dachau mit dem Rosenblatt geschah!
Er war erst zwanzig – zwölf Jahre jünger als der Rosenblatt!
Jetzt ist er fünfzig und ein sehr brauchbarer Friseur!
„Grüß Gott, Herr Hauptmann!" – Der heißt nur Hauptmann –
Er war Oberst und hat in Frankreich einige zu Tode expediert!
Er ist noch immer Spediteur – es hat sich nichts geändert!
Drüben macht der Hammerschlag seinen Bücherladen auf
Ich seh' ihn noch heut' vor mir, er ist damals so gerannt

cords: SPR 3178, Wien 1968; wieder veröffentlicht: Everblacks II (1971); https://www.youtube.com/watch?v=AaRCComwKkA, veröffentlicht am 11.04.2013 (26.09.2018).

3 Interview mit dem Fernsehmagazin Panorama; zit. nach Philipp Gassert, Kurt Georg Kiesinger. 1904–1988. Kanzler zwischen den Zeiten, München 2006, S. 9; ein Jahr zuvor bereits hatte Jaspers das Fortwirken ehemaliger Nationalsozialisten als „ein Grundgebrechen der inneren Verfassung der Bundesrepublik" bezeichnet (Wohin treibt die Bundesrepublik? Tatsachen, Gefahren. Chancen, München: Piper 1966, S. 183).

4 Der Berner Philosophieprofessor Luca Di Blasi erinnerte jüngst an die Thematisierung des Nationalsozialismus und des Umgangs mit seinen Folgen immerhin in Kunstwerken wie Wolf Vostells *Das schwarze Zimmer* (1958/59), Gerhard Hoehmes *Deutsches Gleichnis – ein Fragment, das Hakenkreuzbild* (1964), Gerhard Richters *Onkel Rudi* (1965) oder Sigmar Polkes *Die Erscheinung des Hakenkreuzes* (um 1963), *Spuk mit Hakenkreuz* (1965) sowie *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen* (1969); Luca Di Blasi, In der rechten Ecke, in: Die Zeit Nr. 15, 4. April 2019.

Und hat direkt vor seinem Buchgeschäft einen Scheiterhaufen aufgestellt
Und hat darauf Thomas Mann und Lion Feuchtwanger verbrannt
Und Erich Kästner und den Kafka und den Heine
Und viele andere, die jetzt sein Schaufenster verzier'n!
Und er verkauft sie mit einem Lächeln an der Leine
Ja, er muss leben und seine Kinder wollen studier'n – Er hat ja selbst den Doktor!
„Verehrung, Herr Professor – Wie geht's der Frau Gemahlin?"
„Danke!" – „Sie schau'n blendend aus – wie bleiben Sie so jung?"
Das war Professor Töpfer, seinerzeit „Völkischer Beobachter"
Anthropologie und Rassenkunde. Jetzt ist er beim Funk!
„Grüß Gott, Herr Neumann!" – Der ist nichts, der ist erst dreißig!
Was war sein Vater? Na, er war jedenfalls Soldat!
„Habe die Ehre, Herr Direktor!" – Der ist gute fünfundsechzig
Also muss er was gewesen sein. Heute ist er Demokrat –
Das sind wir schließlich alle!
Drüben ist der Eichelberger, Gummibänder, Hosenträger –
Das war früher Blau und Söhne, Herrentrikotage!
Nebenan war das Café Winkelmann. Der Winkelmann ist noch zurückgekommen
Dann ist er wieder weggefahren – jetzt ist dort eine Garage!
Da kommt die Schule, da bin ich selber hingegangen
Mein Deutschprofessor bezieht noch immer dort Gehalt
Der schrie: „Heil Hitler!" – nun, das wird er heute nicht mehr schrei'n!
Was nur die Kinder bei dem lernen? Vielleicht vergessen sie es bald –
Ich kann es nicht vergessen!
So, jetzt bin ich endlich in meine Kanzlei gekommen
Setz' mich an den Schreibtisch und öffne einen Brief –
Doch bevor ich lesen kann, muss ich erst die Richtung ändern
Blicke rasch zum Himmel auf und atme dreimal tief.

„Es hat sich nichts geändert"? Max Weinreichs frühe und engagierte Auseinandersetzung mit *Hitler's Professors* (1946)[5] wurde in Deutschland vollständig ignoriert. Und als in den 1950er-Jahren Joseph Wulf, Historiker und Holocaust-Überlebender, in Deutschland Dokumentation auf Dokumentation zum „Dritten Reich" vorlegte,[6] sah er sich heftigen Widerständen ausgesetzt (die seinen Freitod 1974 mitbegründeten). Massive Abwehr löste 1959 der hessische Generalstaatsanwalt Fritz Bauer, gleichfalls ehemals KZ-Häftling, später im Exil lebend, mit seinem ersten Versuch einer juristischen Bewältigung der Ver-

5 Max Weinreich, Hitler's Professors. The Part of Scholarship in Germany's Crimes Against the Jewish People, New York: Yiddish Scientific Institute 1946.

6 Darunter: Josef Wulf, Musik im Dritten Reich, Gütersloh: S. Mohn 1963; wie sehr Wulfs Forschungen, ungeachtet der Ignoranz, denen er zunächst begegnete, Anstoß für die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus waren, beleuchtete unlängst Klaus Kempter, Joseph Wulf. Ein Historikerschicksal in Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

gangenheit und Gegenwart des Nationalsozialismus aus. Kurt Georg Kiesinger wurde spätestens mit der Ohrfeige von Beate Klarsfeld vom 7. November 1968 zu einem Symbol fehllaufender Kontinuitäten nach 1945[7] – anhaltend, wie es das YouTube-Standbild zu Kreislers Chanson erweist.

„Es hat sich nichts geändert"? Das lässt sich heute so, trotz alter und neuer anmaßend totalitärer Bewegungen, nicht mehr sagen. Nach und nach befassten und befassen sich Fachdisziplinen, Institutionen und Gesellschaftsgruppen – mal mehr, mal weniger gründlich und gelungen – mit ihrer eigenen NS-Vergangenheit und deren Folgen bis in die Gegenwart. Für die Musikwissenschaft steht die Grazer Vorlesungsreihe in einer Tradition, die von den bahn- und bannbrechenden Arbeiten Fred K. Priebergs seit den 1980er-Jahren[8] über Pamela Potters Buch *Most German of the Arts* (1998)[9] und wegweisende Tagungen in Bern (1996)[10] oder Schloss Engers bei Mainz (2000)[11] bis zu einer Fülle an Gesamt- und Einzelbeleuchtungen der letzten beiden Jahrzehnte reicht.[12] 2018 fasste Christiane Wiesenfeldt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zusammen: „Die Fachgeschichte ist jetzt das große Ding des kleinen Fachs Musikwissenschaft". Und: „Zumeist gilt es, der Musikwissenschaft in den dreißiger und vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts habhaft zu werden".[13]

7 Die unlängst geäußerte These der zivilgesellschaftlich engagierten Journalistin Stella Hindemith, Martin Walsers Rede in der Paulskirche habe eine Wende im „Umgang mit der deutschen Nazivergangenheit" markiert und „vor 20 Jahren […] die Grenze des Sagbaren nach rechts" verschoben (Zeit online, 24.09.2018) klingt griffig, marginalisiert freilich die Kontinuitäten teils einflussreicher postnazistischer Netzwerke seit Gründung der Bundesrepublik Deutschland. Walsers Rede ist ein Baustein. Doch sammelten sich bereits seit 1950 in Kreisen wie dem „Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes" (und derlei mehr) Publizisten und Literaten zur Propagierung rechten Volkstums. Unter den Preisträgern des vom „Kulturwerk" vergebenen „Schiller-Preises" finden sich Konrad Lorenz und Kulturschaffende der jungen Bundesrepublik wie der Verleger Gerhard Schumann oder der Historiker Hellmut Diwald. Fortführung fand und findet die 1996 aufgelöste Organisation etwa in der „Berliner Kulturgemeinschaft Preußen" oder im „Freundeskreis Ulrich von Hutten".

8 Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982; Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, CD-ROM, Kiel 2004, ²2009.

9 Pamela Potter, Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches, aus dem Amerikanischen von Wolfram Ette, Stuttgart: Klett-Cotta 2000.

10 Anselm Gerhard (Hg.), Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?, Stuttgart: Metzler 2000.

11 Foerster / Hust / Mahling, Anm. 1; hierin etwa Thomas Phleps, Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit. Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung, S. 471–488.

12 Vgl. etwa: Chronologisches Literaturverzeichnis zur Fachgeschichte der Musikwissenschaft im frühen Nachkriegsdeutschland, in: Rothkamm / Schipperges, Anm. 1, S. 458–463.

13 Christiane Wiesenfeldt, Des Helden Werkstatt. Geschichte der Musikforschung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. März 2018.

Die periphere und parteiische Quellengattung der Nachrufe – *Nil nisi bonum* – lädt in ganz eigener Weise dazu ein, diskursive und deutende Bögen zu tragen. So bieten die hier vorgelegten Zeugnisse, als Appendix zur Studie *Die Akte Heinrich Besseler* (München 2005[14]), entsprechend divergente Ansichten auf diese für die Verstrickungen des Faches so gesichtsgebende und viel betrachtete Figur.[15] Dieser Blick indes mag weitere Forschungen und Reflexionen anregen zu dem, was sich an fachgeschichtlichen Wertungen und Würdigungen inzwischen geändert hat.

II.

1933 war Besseler bereits seit fünf Jahren planmäßiger außerordentlicher Professor und Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars in Heidelberg. 1935 ernannte ihn das neu errichtete[16] Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung in Berlin zum Sekretär des Ausschusses für den Aufbau des Publikationswesens. Hier zeichnete er verantwortlich für die Denkmal-Reihen und Zeitschriften, Schriftenreihe und Bibliografie. Zwar blieb Besseler auch nach der Neuorganisation des Staatlichen Instituts 1939 Mitglied im Leitungsstab, musste seine einflussreichen Zuständigkeiten indes, offenbar im Zusammenhang persönlicher Differenzen mit der Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg, wieder abgeben.[17] 1945 gemäß Erlass der amerikanischen Militärregierung entlassen, konnte Besseler als einer von wenigen Wissenschaftlern – trotz erfolgreich absolvierter „Entnazifizierung“ und aus eher lokalen und persönlichen Gründen – nicht auf seine Professur zurückkehren.[18] Erst 1949 gelang ihm

14 Anm. 1

15 Aus der jüngeren Literatur zu Besseler: Martin Geck: So kann es gewesen sein … so muß es gewesen sein … Zum 25. Todestag des Musikforschers Heinrich Besseler, in: Musica 48 (1994), S. 244–245; Laurenz Lütteken, Das Musikwerk im Spannungsfeld von „Ausdruck“ und „Erleben“. Heinrich Besselers musikhistoriographischer Ansatz, in: Gerhard, Anm. 10, S. 213–232; Benedikt Migge, Vergeben und vergessen? Heinrich Besseler, Otto Ursprung, Kurt Huber und die Gestaltung von Geschichte, https://lmuwi.hypotheses.org/vergeben-und-vergessen-heinrich-besseler-otto-ursprung-kurt-huber-und-die-gestaltung-von-geschichte (2015) (17.12.2018); Karsten Mackensen, Heinrich Besseler und die geschichtsphilosophische Kategorie der Alten Musik, in: Wolfgang Auhagen / Wolfgang Hirschmann / Tomi Mäkelä (Hg.), Musikwissenschaft 1900–1930: Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin, Hildesheim: Olms 2017, S. 211–233.

16 Nun als Abteilungen geführt wurden die angegliederten Bestände des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg, des Musikarchivs der deutschen Volkslieder und des Musikinstrumente-Museums der Hochschule für Musik.

17 Hierzu Schipperges, Anm. 1, S. 164–202.

18 Ebd., S. 251–303.

ein Neuanfang im Fahrwasser der jungen DDR. Bis zu seiner Emeritierung 1965 wirkte Besseler als Ordinarius an den Universitäten Jena und Leipzig, war Mitglied im wissenschaftlichen Beirat für die Fachrichtung Musikwissenschaft beim DDR-Staatssekretariat für Hochschulwesen, Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften und Träger des Nationalpreises der DDR. Aber auch international trat er als Editor im *Corpus Mensurabilis Musicae* Rom und Ehrenmitglied des Instituto Español de Musicología wieder ins Rampenlicht des Faches.

Von diesem Punkt seiner Karriere aus legte Besseler 1951 den breit angelegten Eigenartikel im ersten Band der *MGG* vor.[19] Die sachlichen Informationen zum Studium finden sich üppig mit Details ausgestaltet, darunter „Philosophie (Martin Heidegger), Mathematik und Naturwissenschaften" in Freiburg, benannt auch die Wiener Lehrer jüdischer Herkunft Guido Adler, Hans Gál und Wilhelm Fischer sowie der lange als „jüdisch versippt" gemiedene Doktorvater Wilibald Gurlitt. Musikpraktische und musikwissenschaftliche Aktivitäten fließen ins Kontinuum der 1920er- bis 1940er-Jahre ein, darunter – jeweils mit Jahreszahlen untersetzt – die Gründung von Gurlitts „für stiltreues Musizieren bahnbrechendem *Collegium musicum*", die „historisch gewordenen Erstvorführungen" mittelalterlicher Musik in Karlsruhe und Hamburg, Promotion und Habilitation, Professur in Heidelberg, „Aufbau des Publikationswesen beim neu errichteten Staatlichen Institut für deutsche M[usik]forschung zu Berlin […], 1941–1942 zusätzlich Kriegsvertretung in Freiburg, 1943–1945 Wehrdienst, 1948 Berufung als Ordinarius an die Univ[ersität] Jena", schließlich die internationalen Tätigkeiten (und Ehrungen) in Rom und Barcelona der seinerzeitigen Gegenwart.[20] Schriften und Editionen verzeichnete Besseler sorgsam systematisch-chronologisch. Auf seine propagandistische Programmschrift „Schiller und die musikalische Klassik" zum nationalen Schiller-Jahr 1934, erschienen im Eröffnungsjahrgang der Musikzeitschrift *Völkische Musikerziehung*[21], verzich-

19 Heinrich Besseler, Art. Besseler, Heinrich, in: Friedrich Blume (Hg.), MGG, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1949–51, Sp. 1824–1825. Lexikoneinträge zu Besseler finden sich seit 1929, also sehr früh: Erich Hermann Müller von Asow (Hg.), Deutsches Musiker-Lexikon, Dresden: Limpert 1929, S. 95; Alfred Einstein (Hg.), Hugo Riemanns Musiklexikon, elfte Auflage, zwei Bde., Berlin: Hesse 1929, Bd. 1, S. 166.

20 Besseler, Anm. 19, Sp. 1824.

21 Völkische Musikerziehung. Monatsschrift für das Musikerziehungswesen, hrsg. im Auftrag des Reichserziehungsministeriums in Verbindung mit der Reichsverwaltung des NS-Lehrerbundes 1 (1934/35) bis 9 (1943,3). Die Biografie des Schriftleiters Adolph Strube liest sich modellhaft bruchlos: 1933 Mitglied der NSDAP und des Nationalsozialistischen Lehrerbundes, 1934 Geschäftsführer der Fachschaft Kirchenmusik in der Reichsmusikkammer, 1937 Mitglied im Nationalsozialistischen Deutschen Dozentenbund, Herausgeber von NS-Lieder- und Wehrmachts-Chorbüchern im Merseburger Verlag, 1945 Geschäftsführer der Zentralstelle für evangelische Kirchenmusik und des Verbands evangelischer Kirchen-

tete Besseler[22] offenbar ebenso wie auf die eigenen Beiträge zur 1936 bis 1938 koordinierten kulturpolitisch ausgerichteten Zeitschrift *Deutsche Musikkultur.*[23]

Verzeichnet findet sich Besseler auch im (westdeutschen) *Wer ist Wer?* mit einer Auswahl von drei Publikationen aus den Jahren vor und nach der NS-Zeit.[24] Der Anschluss der Dienstantrittszeiten in Heidelberg (1928) und Jena (1949) macht die mehrjährige Nachkriegslücke nicht sichtbar. Ähnlich geht das kurz zuvor erschienene *Lexikon der Musik* von Friedrich Herzfeld vor, das – vielleicht gleichermaßen aus Platzmangel – mit *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) eine einzige Schrift eigens erwähnt und die biografischen Jahreszahlen gleich ganz unterschlägt: „Prof. in Heidelberg und Jena."[25]

Als biografisches Nachschlagewerk gab der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler 1959 den rund zweihundert Seiten starken Band *Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik* heraus.[26] Unter den Lehrern: Heidegger. Die Jahre der beruflichen Freistellung nach 1945 sind verdeckt und zudem verringert durch die Angabe des Berufungsjahres (1948). Besselers Forschungen erscheinen, vom Bücken-Handbuch und *Bourdon und Fauxbourdon* abgesehen, fokussiert auf die „bedeutenden Bach-Forschungen zur musikalischen Klassik und Ästhetik", im Spiegel also der Zeit in Jena und Leipzig.[27]

---

musiker Deutschlands, 1950 Schriftleitung der Zeitschrift *Der Kirchenmusiker,* 1955 bis 1972 Leiter des Merseburger-Verlags; vgl. Prieberg, Anm. 8, S. 7074–7075.

22 Laurenz Lütteken machte darauf aufmerksam, Dietrich Berke (gest. 2010) habe ihm gegen Ende der 1990er-Jahre berichtet, „daß durchaus vollständige Schriftenverzeichnisse in die MGG-Selbstbiographien eingehen konnten (er erwähnte Ehmann), diese aber von der Schriftleitung oft bereinigt wurden"; E-Mail an Schipperges, 3. März 2019.

23 *Das Erbe deutscher Musik* oder *Zum 70. Geburtstag von Max Seiffert* sowie Besprechungen von aktuellen Beethoven-Büchern; vgl. Bibliografie Heinrich Besseler, in: Schipperges, Anm. 1, S. 427–435; weitere Schriftenverzeichnisse: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität (Hg., Redaktion: Eberhardt Klemm), Die Arbeiten Heinrich Besselers, in: Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1961, S. 529–534; Peter Gülke, Schriftenverzeichnis Heinrich Besseler, in: Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig Jahrbuch 1969–1970, Berlin: Akademie-Verlag 1972, S. 337–343.

24 Art. Besseler, Heinrich, in: Wer ist Wer? Das deutsche Who's Who?, XIII. Ausg. von [Hermann A. L.] Degeners Wer ist's? [1905], hg. von Walter Habel, Berlin-Grunewald: Arani 1958, S. 82–83: Musik des Mittelalters und der Renaissance (1931/34); Zum Problem der Tenorgeige (1949) und Bourdon und Fauxbourdon (1950).

25 Art. Besseler, Heinrich, in: Friedrich Herzfeld, Lexikon der Musik, Berlin: Ullstein 1957, S. 59.

26 Art. Besseler, Heinrich, in: Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (Hg.), Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik. Kurzbiographien und Werkverzeichnisse, Berlin: Verlag Neue Musik 1959, S. 59–60; ab 1973 hieß die Berufsorganisation Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (VKM).

27 Ebd., S. 59.

Die Neukonzeption der zwölften Auflage des *Riemann-Lexikons* lag in den Händen von Besselers Freiburger Lehrer Wilibald Gurlitt.[28] Der erste Personenband erschien 1959. Das Studium der Philosophie bei Heidegger fehlt in diesem Beitrag[29] – aus Platzgründen oder bezeichnenderweise? Die für Besselers Musikdenken zentrale Ebene der Lebensbeziehungen von Musik oder seine Theorie des musikalischen Hörens und Verstehens lassen sich leicht direkt zu Anregungen Gurlitts zurückverfolgen und den prestigeträchtigen Namen Heideggers führte vor allem Besseler selbst stets gerne mit an.[30] Nicht angezeigt sind ebenso Besselers Berliner Tätigkeit sowie die Vertretung des Freiburger Lehrstuhls – von Besseler stets zur „Kriegsvertretung" apologiert – den Josef Müller-Blattau nach der von ihm mitinitiierten Vertreibung Gurlitts 1936 eingenommen hatte und von dem aus er 1941 an die „Reichsuniversität Straßburg" berufen wurde.[31] Auf Besselers Übernahme der Heidelberger Professur 1928 folgt chronologisch unmittelbar die Berufung nach Jena 1948. Die 1930/40er-Jahre sind in nur wenigen Schriften und Editionen gespiegelt.

Zu Besselers sechzigstem Geburtstag widmeten ihm siebenundvierzig Fachgelehrte aus beiden Teilen Deutschlands, aus Österreich, Ungarn, Polen, der Tschechoslowakei, England, Frankreich, Italien, Spanien, Amerika und Israel eine über fünfhundert Seiten umfassende Festschrift. Das Themenspektrum der zahlreich immer noch lesenswerten Beiträge reicht von der ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters über Bach, Mozart, Beethoven und Mahler bis hin zur europäischen und außereuropäischen Volksmusik und schließlich zu Feldern der Musikästhetik, Musikpflege, Musikerziehung und Musiksoziologie. „Die Festschrift […] ist in der multinationalen Zusammensetzung ihrer

---

28 1958 nahm Gurlitt die Arbeit an einer völlig neuen zwölften Auflage auf, die bis 1975 in zwei Personenbänden (hg. von Gurlitt), einem Sachteil (hg. von Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht) sowie zwei Ergänzungsbänden (hg. von Carl Dahlhaus) erschien.

29 Art. Besseler, Heinrich, in: Wilibald Gurlitt (Hg.), Riemann Musik Lexikon, zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden, Personenteil A–K, Mainz: Schott 1959, S. 160–161.

30 Gülke formulierte zurückhaltend und gererationenbezogen, „daß Besseler fasziniert war von der Erscheinung Martin Heideggers, der ihm – wie vielen seiner Generationengenossen – einen Neuaufbruch des Denkens […] zu geben schien" (Peter Gülke, Vorwort zur von ihm hg. Schriftenausgabe: Heinrich Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig: Reclam 1978, S. 5–28, hier S. 13); hierzu auch die „Randnotiz zur Konstruktion ‚Besseler und Heidegger'", in: Schipperges, Anm. 1, S. 50–54; vgl. auch Karsten Mackensen: „Wie stark letztlich Besselers Denken durch Heidegger beeinflusst ist, darf an dieser Stelle offenbleiben, zumal die terminologische Bezugnahme nicht automatisch eine vertiefte Auseinandersetzung mit Heidegger'schen Philosophemen bedeuten muss" (Mackensen, Anm. 15, S. 212). Die Publikation der Ergebnisse eines Forschungsprojektes von Rainer Bayreuther „Heinrich Besseler und Martin Heidegger. Eine Freiburger Konstellation von Musikforschung und Phänomenologie" steht noch aus.

31 Gurlitt erhielt 1945 den Lehrstuhl zurück. Der Fortgang der Karriere des aktiven Nationalsozialisten und Rasseforschers Müller-Blattau ist ebenso trostlos wie bekannt.

Kontributoren ein sprechender Beweis für die universelle Anerkennung und Verehrung, die Besseler als Musikforscher genießt.“[32]

1966, ein Jahr nach Besselers Emeritierung, verzeichnete Horst Seeger[33] den Gelehrten in seinem *Musiklexikon in zwei Bänden*:

> „Mit zahlr[eichen] wertvollen Arbeiten, darunter vor allem seiner Musikgesch[ichte] des Mittelalters und der Renaissance sowie zur Bach-Forschung, andererseits aber auch wichtigen Beiträgen zur Ästhetik und zu Problemen des M[usik-]Hörens zählt B[esseler] zu den intern[ational] anerkanntesten Forschern seiner Generation. Er wurde mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet.“[34]

Den im Titel unverfänglichen Schiller-Aufsatz gab Seeger mit an, ersparte dem Autor freilich das „völkische“ im Zeitschriftentitel: „… Musikerziehung I, 1934/35“. Auch fehlt dem Staatlichen Institut für Musikforschung das erst in der Nachkriegszeit gestrichene Epitheton des Deutschen. Unbenannt blieben auch hier Besselers Beiträge zur *Deutschen Musikkultur*. Der fachliche Forschungsschwerpunkt liegt nun – durchaus begründet – auf der Bachforschung.

III.

Am 25. Juli 1969 starb Heinrich Besseler in Leipzig. Unter den publizierten Nachrufen finden sich – neben institutionellen Laudatoren – vier Schülergenerationen: (1) Edward E. Lowinsky, (2) Walter Salmen, (3) Lothar Hoffmann-Erbrecht sowie (4) Peter Gülke. Auch wenn sich der Schulbegriff im Blick auf Besseler eingebürgert hat,[35] sind die Einzelpersönlichkeiten in ihren so unterschiedlichen Lebensschicksalen und wissenschaftlichen Profilen mit in den Blick zu nehmen:[36] Lowinsky, Heidelberger Schüler vor der NS-Zeit, 1933 noch promoviert, dann als Jude exiliert und über die Niederlande in die USA gezogen, zeigte sich seinem Lehrer gegenüber, nur zu verständlich, zu lebenslangem Dank verpflichtet. Auf Lowinskys Anregung hin verlieh die Universität Chicago Besseler 1967 die Ehrendoktorwürde, ohne nähere Kenntnis von dessen Wirken in

32 Ernst H. Meyer, Zum Geleit, in: Festschrift Heinrich Besseler, Anm. 23, S. 5.

33 Über seinen Lehrer Ernst Hermann Meyer war Seeger Enkelschüler Besselers. Zunächst Musikjournalist, wirkte er seit 1960 als Chefdramaturg und Librettist an der Komischen Oper Berlin und später als Intendant der Staatsoper und des Staatstheaters Dresden.

34 Horst Seeger, Musiklexikon in zwei Bänden, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1966, Bd. 1, S. 106; in der Neuausgabe des Lexikons, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1981, S. 90–91, findet sich die Auszeichnung mit dem DDR-Nationalpreis nicht mehr.

35 Nach Hans Heinrich Eggebrecht, Rez. Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bach-Zeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit 1720–1760, Leipzig 1954“, in: Die Musikforschung 8 (1955), S. 490–492 z. B. Gülke 1978, Anm. 30, S. 14–19; vgl. Schipperges, Anm. 1, S. 304–364; Schipperges 2015, Anm. 1.

36 Eingehend und diskursiv auch hierzu Schipperges, Anm. 1.

der NS-Zeit. Walter Salmen hatte Besseler als einer der wenigen (Privat-)Schüler in den Umbrüchen der Heidelberger Nachkriegszeit begleitet und blieb ihm persönlich bis zu seinem Tod in durchaus auch kritischer Distanz verbunden.[37] Hoffmann-Erbrecht, aus Schlesien stammend und nach dem Abitur 1943 zum Kriegsdienst verpflichtet, war als Doktorand und Assistent Repräsentant der von Hans Heinrich Eggebrecht so benannten „Jenaer Schule Heinrich Besselers“[38]. 1956 verließ er die DDR und lehrte an der Universität Frankfurt am Main. Gülke schließlich blieb als Leipziger Schüler Besseler bis zu dessen Tod verbunden. Nach der Promotion 1958 war er zugleich als Dirigent und Wissenschaftler tätig,[39] seit 1983 in beiden Funktionen in der Bundesrepublik.

Bezeichnend gleichgewichtet fällt die Würdigung des Forschers und des Lehrers Besseler aus. Den Forscher Besseler kennzeichnen in der Nachbetrachtung dabei zwei divergente Pole: Einerseits wird die rigorose und kritische philologische Akribie im Blick auf die Quellen hervorgehoben, andererseits deren visionäre Auslegung. In diesem Sinne benannte Otto Riemer die „durch Ludwig in Göttingen angeregte Beschäftigung mit der mittelalterlichen Musik“ und „die Kraft seiner geistigen Schau“. Zumal dieser Dreiklang aus Kraft, Geist und Schau entfaltete sich als Konstante und verfestigte sich zu einem inhaltlichen Ganzheitstopos. Über die „unbestechliche Akribie philologischen Denkens“ wie die „hohe Gabe der wissenschaftlichen Intuition“ zeichnete Hoffmann-Erbrecht das Bild eines Wissenschaftlers, der die Phänomene der Musikgeschichte „in der ganzen Totalität, in ihrer Beziehung zum Menschen und seiner Zeit zu erfassen suchte“.[40] In Besselers „Streben nach Universalität“ sieht Hoffmann-Erbrecht den Kern „seiner hohen ethischen Auffassung von Kunst und Wissenschaft“. Und in einer euphorischen Coda fällt die später von Clytus Gottwald inkriminierte Begnadungs-Formel: „Er war […] ein bedeutender, mit der seltenen Gabe wissenschaftlich-schöpferischer Phantasie begnadeter Gelehrter.“[41]

In ihrer Würdigung für die Sächsische Akademie der Wissenschaften hob

37 Walter Salmen, „Nu pin ich worden alde …“. Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers, Hildesheim: Olms 2011, S. 93f. und pass.; Bibliothek und Archiv Salmens, der von 1950 bis 1955 am damals noch Deutschen Volksliedarchiv tätig war, befinden sich inzwischen ebd., jetzt Zentrum für populäre Kultur und Musik Freiburg.

38 Eggebrecht, Anm. 35.

39 Gülke publizierte gem. mit Besseler den fabelhaften Band der Reihe Musikgeschichte in Bildern: Schriftbild der mehrstimmigen Musik (Bd. III, Lieferung 5), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973.

40 Lothar Hoffmann-Erbrecht, Heinrich Besseler (1900–1969), in: Die Musikforschung 23 (1970), S. 1–4, hier S. 1.

41 Ebd., S. 4; im Sinne dieser Stilisierung benannte noch 1988 Eberhardt Klemm Besseler als „vielleicht den letzten bürgerlichen Großdenker“ auf dem Gebiet der Musikwissenschaft (Letzter bürgerlicher Großdenker, in: Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991, Köln: MusikTexte 1997, S. 150–155, hier S. 150).

Zofia Lissa schlicht und objektivierend eine „große Individualität der Forschungsmethoden“ hervor.[42] Tiefgehender und abwägend, wenngleich nicht ohne persönlich geprägte Emphase, suchte Peter Gülke das Lebenswerk seines Lehrers einzufangen als Werk eines Mannes „kühn ausgreifender Gedanken und weitgespannter Synthesen“.[43] Gülke führt die Arbeiten Besselers in ihrer „geradezu überwältigenden Folgerichtigkeit und Geschlossenheit“ indes weniger auf geistige Schau – im Sinne etwa der „phänomenologischen Verschwommenheiten“ eines Heidegger[44] – zurück. Vielmehr leitete Besselers mathematische Schulung seine „außerordentliche Begabung logischer Verknüpfung, der Synthese und Systematisierung“. Originalität und Weite der Perspektive bescheinigte dem Lehrer Edward E. Lowinsky. Der von den Nazis Vertriebene benannte – einmal mehr – die leidenschaftliche Verbindung von philologischer Genauigkeit mit einem übergreifend geistesgeschichtlichen Zugriff auf die Rekonstruktion des Klangs Alter Musik. An Kenntnis der Quellen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts sei Besseler unerreicht, so Lowinsky. Lowinsky rückte ihn dabei ausdrücklich ab von einer Generation von Wissenschaftlern, „preoccupied with the detail and the mechanics of musicology“.[45] Von Anfang an zeigte sich Besseler fasziniert von der Musik als menschliches und soziales Phänomen. Von dieser Warte aus fällt der Begriff des Humanisten: „One of the few great humanists in our discipline, he saw musical phenomena in terms of their human, social, and cultural significance“.[46] Diese Beschreibung eines Zugangs auf Musik zwischen philologischer Erfassung von Quellen und deren Neuverankerung in der je aktuellen Lebenswirklichkeit, ist indes inhaltlich gar nicht so weit weg von Clytus Gottwalds Feststellung auf dem Bonner Kongress 1970[47], dass „Musikwissenschaftler vom Schlage Besselers“ zugleich jenen „ideologischen Hohlraum“ besetzten, den ihnen ihr Fakten sammelnder Positivismus offen ließ.[48]

42 Zofia Lissa, Heinrich Besseler. 2.4.1900 – 25.7.1969, in: Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Jahrbuch 1969–1970, Berlin: Akademie-Verlag 1972, S. 335–336 (mit Bibliographie von Peter Gülke, S. 337–343), hier S. 336.

43 Peter Gülke, Heinrich Besseler zum Gedenken, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 12 (1970), S. 69–73, hier S. 70.

44 Ebd., S. 71.

45 Edward E. Lowinsky, Obituaries: Heinrich Besseler (1900–1969), in: Journal of the American Musicological Society 24 (1971), S. 499–502, hier S. 499.

46 Ebd.

47 Unterschrieben haben den Text Lothar Hoffmann-Erbrecht, Ursula Günther, Edith Gerson-Kiwi, Konrad Ameln, Jens Peter Larsen, Gunnar Badura-Skoda, Cornelia Schröder-Auerbach, Walter Blankenburg, Adolf Hoffmann, Dragan Plamenac, Kurt von Fischer.

48 In einem Beitrag zu einer Methoden-Debatte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 2018/19 nahm Laurenz Lütteken den Faden zu Gottwald noch einmal auf und stellte fest, dass es Besseler um eine „musikalische Anthroplogie avant la lettre ging“, bei der er „die Philologie

1975, zum 75. Geburtstag, widmete Gülke seinem Lehrer noch einmal eine eingehende Würdigung.[49] Sein Text umkreist erneut die Frage nach dem Verhältnis von Quellenmaterial und Erscheinungsform von Musik. Besselers Zugriff blieb Herausforderung. Die Rede ist nun noch mehr von „Phantasie und Intuition", mit der der Forscher vorgriff „auf Diagnosen, welche […] eigentlich ein umfassenderes als das ihm bekannt gewesene Material voraussetzen." Gülke verhehlt nicht, dass aus dem philologischen Wissen von heute solche Vorgriffe „manche seiner Arbeiten als Herausforderung erscheinen" lassen und zu entsprechenden Diskussionen führten.[50] Just diese konsequente Verbindung von Fakten und Visionen machte Besseler indes, so Gülke, nicht nur zu einem ebenso umstrittenen wie lebendigen, sondern auch zu einem daher gerade nicht ideologisch festgelegten oder eindeutig festlegbaren Gelehrten: „Das Gedenken an ihn sollte nicht nur bestimmt sein durch die Ergebnisse, die er hinterließ, sondern auch durch Rechenschaft über die strengen Maßstäbe, denen er sich unterwarf, und über die methodische Umsicht, mit der er seine Begabung fruchtbar zu machen suchte".[51]

Gewiss unterliegt die Epideiktik ebenso wie die Gattung des Gelehrtennachrufs ihrer eigenen Rhetorik.[52] Gleichwohl ist nachvollziehbar, dass der stete Verweis auf Besselers „hohe Gabe"[53] und die Redundanz der so nachhaltig gefundenen Formulierungen auf das Unbehagen weniger (oder anders) Betrof-

allenfalls als Mittel zum Zweck" betrachtete (Schlechte und gute Traditionen? Gegen die kausale Verknüpfung zwischen Methode und ideologischer Verblendung. Eine musikwissenschaftliche Fußnote zur Debatte um die Philologie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. Februar 2019; hierzu Gülkes Leserbrief: Vorsichtige Ehrenrettung Heinrich Besselers, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Februar 2019).

49 Peter Gülke, Zu Heinrich Besselers 75. Geburtstag, in: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 231–233.

50 Ebd., S. 231.

51 Ebd., S. 233.

52 Hierzu Anne Christine Nagel, Wenn aus Erinnerung Geschichte wird. Nachrufe als Quellen historiographiegeschichtlicher Betrachtung, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 9 (2006), S. 197–212. Die quantitativ wie qualitativ vergleichende Analyse ausgewählter Texte aus einem Gesamtbestand von 266 Nachrufen auf 65 Historiker von 159 Autoren zeigt dabei Formalismen der Gattung – wie obligatorische biografische Angaben, Beschreibungen der Persönlichkeit, ja sogar eine Reihe von oft wiederkehrenden Wörtern und Wendungen – wie gleichermaßen Variablen – insbesondere in Bezug auf die Erinnerung an die Jahre 1933 bis 1945. Aus der Literatur zu akademischen Nachrufen siehe unlängst aus soziologischer Perspektive Julian Hamann, Wie entstehen wissenschaftliche Subjekte? Zum professoralen Ethos akademischer Lebenspraxis, in: Julian Hamann / Jens Maeße / Vincent Gengnagel / Alexander Hirschfeld (Hg.), Macht in Wissenschaft und Gesellschaft. Diskurs- und feldanalytische Perspektiven, Wiesbaden: Springer 2017, S. 83–111.

53 Lothar Hoffmann-Erbrecht, Heinrich Besseler (1900–1969), in: Die Musikforschung 23 (1970), S. 1–4, hier S. 1.

fener stieß. Gottwald nahm sein Bonner Besseler-Diktum 1971 gleich selbst wieder auf und erweiterte die Perspektive auf die deutsche Nachkriegsmusikwissenschaft insgesamt:

> „Obwohl allgemein geläufig ist, wie sich namhafte Musikwissenschaftler mit Arbeiten über ‚Musik und Rasse' oder über das Horst-Wessel-Lied hervortaten, obwohl man weiß, daß Besseler in den einschlägigen Exemplaren der Heidelberger Seminarbibliothek den Stempel ‚JUDE' anbringen ließ, hat die deutsche Musikwissenschaft es bisher unterlassen zu untersuchen, was von ihren Produkten der faschistischen Phase als unhaltbar überwunden werden müßte. Statt dessen hat sie gerade Besseler zum Denkmal hinaufstilisiert und ihn mit dem irrationalen Epitheton vom ‚begnadeten Wissenschaftler' in einer Weise tabuisiert, daß schon der Hinweis auf seine Vergangenheit zu einer kleinen musikwissenschaftlichen Palastrevolution führte."[54]

Das Besseler-Denkmal wackelte in den 1970er-Jahren indes noch nicht. *Das große Lexikon der Musik* etwa baute an ihm vergangenheitspolitisch unbekümmert weiter:

> „B. zählt zu den bedeutendsten deutschen Musikologen der letzten 50 Jahre. Seine […] Schriften, die stets auf einer profunden Kenntnis der musikalischen Quellen und der europäischen Geistesgeschichte beruhen, sind musikwissenschaftliche Standardwerke. B.s gesamtes Schaffen ist durch eine umfassende Geistigkeit und eine Brillanz der Darstellung gekennzeichnet".[55]

Zum Problem wird der Grundton der Euphorie auch hier erst in der überblendeten Erbschaft jener Zeit: „B. wurde 1928 als Extraordinarius an die Univ[ersität] Heidelberg berufen; seit 1948 lehrte er an der Universität Jena […]".[56]

IV.

Ganz auf eine solche Kontinuität legte bereits Otto Riemer seinen Nachruf in der Universitätszeitung der Heidelberger Ruperto Carola an.[57] Dass Besseler von just jener Universität 1945 entlassen und nicht wieder eingestellt wurde, übergeht der in der NS-Zeit selbst vielfältig hervorgetretene Musikkritiker und Kulturpolitiker: „Genau 20 Jahre verwaltete Heinrich Besseler die Heidel-

54 Clytus Gottwald, Deutsche Musikwissenschaft. Ein Bericht, in: Ulrich Dibelius (Hg.), Verwaltete Musik, München: Hanser 1971, S. 68–81, hier S. 73.

55 Art. Besseler, Heinrich, in: Marc Honegger / Günther Massenkeil (Hg.), Das große Lexikon der Musik, acht Bde., Freiburg im Breisgau: Herder 1978, Bd. 1, S. 281–282, hier S. 282.

56 Ebd.

57 Otto Riemer, Heinrich Besseler zum Gedächtnis, in: Ruperto Carola 21, Bd. 47 (1969), S. 392–393.

berger Professur für Musikwissenschaft, von 1928 bis 1948".[58] Sicherlich: Die Archivquellen waren damals unerschlossen, ja weitgehend unzugänglich. Vieles konnte man nicht wissen, auch wenn man es hätte wissen wollen. Dennoch: Die Jahreszahl „1948" an dieser Stelle ist nicht einfach nur falsch.

Ähnlich bruchlos zeichnete Hoffmann-Erbrecht den Lebensweg des verstorbenen Lehrers bis hin zum Ehrendoktor der Universität Chicago. Nach der Übernahme der Heidelberger Professur[59] und dem Band für Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft* (1931–34[60]) folgen unmittelbar die Nachkriegsschriften der 1950er-Jahre. Die Jahre 1933 bis 1945 erscheinen im Kontinuum der Zeitläufte vollständig aufgelöst: „Besselers Weg führte 1948 über Heidelberg nach Jena und von dort nach Leipzig. Ihm wurden zeit seines Lebens viele Ehrungen zuteil […]".[61] Flott fällt auch der biografische Streifzug im zweiten Beitrag Hoffmann-Erbrechts (1970) aus: Im Alter von 28 Jahren nach Heidelberg berufen und „häufig mit einem Studenten verwechselt", entfaltete Besseler „dort nicht nur eine im In- und Ausland als vorbildlich anerkannte Lehr- und Forschungstätigkeit, sondern baute auch die Institutsbibliothek zu einer der besten ihrer Art aus. 1948 folgte er einem Ruf auf das neueingerichtete Ordinariat für Musikwissenschaft der Universität Jena". Wohl keine Kenntnis konnte Hoffmann-Erbrecht davon haben, dass der Aufbau dieser Institutsbibliothek auch über Mittel der „Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung" erfolgte, eingerichtet bereits vor Besselers Zeit durch den jüdischen Bankier August Hermann Marx, und dass Besseler die Schriften und Noten jüdischer Autorinnen und Autoren dieser Bibliothek während der Nazi-Zeit dann mit dem benannten Stempel kennzeichnen ließ. Und offenbar auch nur im Rückblick heute mutet es merkwürdig an, dass der Autor zu den Details jener „im In- und Ausland als vorbildlich anerkannten Lehr- und Forschungstätigkeit" dieser Jahre – zumal Besseler selbst immer wieder seine eingeschränkte publizistische Tätigkeit betonte – keine weiteren Fragen stellte. Bekannt jedoch waren Schicksal und Wege der aus Deutschland vertriebenen jüdischen Doktoranden. Just ihre neuen Lehrtätigkeiten in Amerika und Israel zu Kronzeugen internationaler Reputation als Besseler-Schüler Besselers zu machen, zeugt von Geschichtsvergessenheit: „Many of his students, including Bukofzer, Gerson-Kiwi, Lowinsky and Salmen, have been active at universities in and outside Germany".[62]

58 Zur Biografie Riemers: http://www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien/1312.htm (07.12.2018).

59 Hoffmann-Erbrecht spricht von einem „Lehrstuhl", indes wurde die außerordentliche Professur in Besselers ganzer Heidelberger Dienstzeit (anders als seinerzeit bei Theodor Kroyer) nicht in ein Ordinariat umgewandelt.

60 Der Band erschien in mehreren Lieferungen. Anhand der datierten Korrekturfahnen (Archiv Busch-Salmen, Gabriele Busch-Salmen sei herzlich gedankt) lässt sich der Erscheinungsverlauf nachvollziehen.

61 Lothar Hoffmann-Erbrecht, Heinrich Besseler †, in: Musica 23 (1969), S. 498.

62 Lothar Hoffmann-Erbrecht, Art. Besseler, Heinrich, in: New Grove, Bd. 2, London: Macmillan 1980, S. 660–661, hier S. 660.

Als „Albtraum des Dritten Reiches“ streift Lowinskys Nachruf die NS-Zeit. Die (im Englischen) fünf Wörter stehen in einem Bandwurmsatz, der sich dem Nachkriegsschaffensausbruch des aus der Ferne anhaltend verehrten Lehrers widmet:

> „In a burst of creative energy, after the close of the war and the nightmare of the Third Reich, Besseler brought out the brilliant work on Dufay and his times, *Bourdon und Fauxbourdon*, he began the immense labors for the edition of the works of Guillaume Dufay – completed a few years before his death and alone worth a scholar's life – and he wrote a whole host of essays on Bach, culminating in his fundamental study 'Bach als Wegbereiter', in which he continued and summarized his studies of Bach's impact on the eighteenth century“.

In persönlicher Wertschätzung der zeitlich noch nah vertrauten Lehrerpersönlichkeit widmete sich Gülke den Heidelberger Jahren im Kontext ihrer „Fruchtbarkeit“[63] in Forschung und Lehre. Subtil benennt der Gedenktext gleich im Eingangssatz die Nachkriegsspaltung und das verbindende Element der Wissenschaft: In Heinrich Besseler „betrauert die Musikwissenschaft der DDR und darüber hinaus die gesamte musikwissenschaftliche Welt“ einen ihrer bedeutendsten und vielseitigsten Vertreter. Er repräsentierte „für uns“, so Gülke, „die ungebrochene Kontinuität der Musikforschung“.

Walter Salmen benennt das Jahr 1945 zumindest als ungewollte biografische Schwelle: „Nach Abbruch der Lehrtätigkeit an der Ruperto Carola im Jahr 1945 übernahm Besseler 1948 das Ordinariat in Jena […]“.[64] Besselers methodischem Bemühen – als einer „schwerwiegenden Verpflichtung“[65] –, aus einer stets prozessual beleuchteten Geschichte Erkenntnisse für die jeweils aktuelle Gegenwart herauszuziehen, stellte Salmen die „historischen und politischen Gegebenheiten in Deutschland während der letzten fünfzig Jahre in allen Stadien“ zur Seite:

> „Wie viele seiner Altersgenossen ging er den Weg von der Jugend- und Singbewegung, im Bemühen um eine Neuorientierung des zerbrochenen ästhetischen Bewußtseins und auf der Suche nach *‚neuen echten Gemeinschaften‘*, durch die Widrigkeiten des Dritten Reiches hindurch bis zu den Spannungsfeldern, die sich aus der Nachkriegssituation in diesem Lande ergeben haben.“[66]

63 Gülke, Anm. 43, S. 70.

64 Walter Salmen, Heinrich Besseler (1900–1969), in: Acta Musicologica 42 (1970), S. 219–220, hier S. 219.

65 Ebd., S. 220.

66 Ebd.

V.

Jener von Gottwald auf der Bonner Tagung 1970 ausgelösten „kleinen musikwissenschaftlichen Palastrevolution" war bereits ein privater Disput um Heinrich Besseler vorausgegangen. Der junge Tübinger Dozent Arnold Feil stolperte über eine kleine Meldung in der *Musikforschung* mit der Ankündigung der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Besseler durch die Universität Chicago.[67] Feil hatte in den frühen Nachkriegsjahren selbst in Heidelberg studiert, war Hilfskraft bei Besselers dortigem Amtsnachfolger Thrasyboulos G. Georgiades gewesen und kannte aus eigenem Augenschein jene Kennzeichnung von Büchern mit dem Stempel „Jude" in der Heidelberger Seminarbibliothek: „Glauben Sie", schrieb Feil an Lowinsky, „die Universität Heidelberg hat ihn, der aus der Entnazifizierung unbegreiflicher Weise ungeschoren hervorgegangen ist, ohne Grund ausgestoßen nach dem Kriege? Einem solchen Mann verleihen Sie einen Ehrendoktor? Das verstehe ich nicht".[68]

Lowinsky reagierte zunächst schroff zurückweisend und versuchte sich dann in Erklärungen: Besseler, der verehrte Lehrer, habe ihm, der er bereits im holländischen Exil gelebt habe, durch persönlichen Einsatz den langjährig hart erarbeiteten Doktortitel gesichert und damit den Fortgang seiner akademischen Laufbahn. Die Stempelung mochte Lowinsky sich „nur unter dem furchtbarsten Druck", der auf Besseler gelastet haben muss, vorstellen. Feil indes legte deutlicher nach: „Ich klage ja nicht Heinrich Besseler an, wie Sie meinen, sondern Sie!" Und nachdrücklich begründend:

> „Sie denken an Ihren verehrten Lehrer, an einen Mann, der Ihnen in entscheidender Situation geholfen hat, an einen bedeutenden Gelehrten – ich denke daran, dass dieser bedeutende Gelehrte seinen gewichtigen Namen denen zur Verfügung gestellt hat, die Deutschland in den Abgrund gestürzt, die Welt in Brand gesteckt, Millionen Menschen ermordet haben. Wie die grosse Zahl der Generation unserer Eltern fühlt er sich vor der Anklage der Mitschuld gerechtfertigt, weil er Juden geholfen hat. Auf die Frage von uns Jungen nach Schuld und Sühne kann er antworten: Herr Lowinsky hat mich freigesprochen!"[69]

Lowinskys Antwort an Feil ist eine persönliche Erklärung über die Möglichkeiten und Grenzen individueller Moral, „wenn eine ganze Nation unter die Knute des Diktators fällt". Lowinsky wollte den Einzelnen nicht entschuldigen, auch Besseler nicht. An der Feststellung einer erzwungenen Kennzeichnung gleichwohl hielt er fest, ebenso wie Feil seinerseits an der Tatsache einer Schändung der Marx'schen Bibliotheksstiftungen und damit der Bibliothek selbst

67 Nachricht in Die Musikforschung 20 (1967), S. 357.
68 Feil an Lowinsky, 15.09.1967 (hierzu Schipperges, Anm. 1, S. 376–379).
69 Ebd.

durch oder unter Besseler. Am Ende erwuchs aus dem intensiven Briefwechsel doch gegenseitiges und freundschaftlich zugewandtes Verstehenwollen.

Die Verleihung des Ehrendoktors an Heinrich Besseler durch die Universität Chicago griff 1982 auch Christoph Wolff von Cambridge/Mass. aus wieder auf:

> „Es mußte gleichsam befreiend gewirkt haben, als 1967 der bedeutende Musikhistoriker und inzwischen verstorbene Leipziger Ordinarius Heinrich Besseler von der University of Chicago einen Ehrendoktor verliehen bekam: auf Betreiben und aus der Hand seines ehemaligen Schülers Edward Lowinsky, der 1933 bei ihm in Heidelberg promoviert hatte und wenig später aus rassischen Gründen die Flucht ergreifen mußte. Unter Besselers Ägide wurden während der Nazizeit die Schriften nicht-arischer Autoren in der Heidelberger Seminarbibliothek mit dem berüchtigten Judenstempel versehen. Gewiß, manches läßt sich aus heutiger Sicht nur schwer beurteilen und Lowinskys Versöhnungsgeste Besseler gegenüber erscheint vielsagend und eindrucksvoll genug. Schließlich war Besseler ein Mann, dem man zwar eine gewisse politische Labilität anhängen mag, dessen wissenschaftliche Integrität jedoch kaum anzutasten ist."[70]

Lowinsky wandte sich auch gegen diesen Anwurf und zumal gegen die gewählte Formulierung „auf Betreiben und aus der Hand […]" im Kontext von „gleichsam befreiend". Doch hatte der Vorgang eine Schranke geöffnet, wodurch auch die deutsche Musikwissenschaft nun zu einer Entscheidung gezwungen wurde: „Vielleicht hat die deutsche Musikwissenschaft", so leitete Wolff von jenem Besseler betreffenden Passus seines Artikels zum zentraleren Fall Wolfgang Boetticher über, „die Chicagoer Ehrenpromotion Besselers als Signal eines ‚Schwamm drüber' verstanden. Dem ist freilich durchaus nicht so".[71]

Nachgedanken

In die unmittelbare Nachkriegszeit fallen einige Briefe Besselers an Jacques Handschin über Gurlitt, den Lehrer aus Freiburger Zeit. Im März 1947 antwortete Besseler auf eine beiläufige Bemerkung Handschins ausführlich, eindeutig und verbittert:

> „Ihre Bemerkung über die mangelnde Kinderstube der meisten Fachgenossen ist leider berechtigt. Ob sie für die Mehrzahl gilt, weiß ich nicht, aber gewiß für einen großen Teil der Jüngeren, als deren Führer einst Gurlitt in die Arena

70 Christoph Wolff, Die Hand eines Handlangers, in: Frankfurter Rundschau, 24. Juli 1982; zwei andere deutsche Zeitungen hatten zuvor den Abdruck des Artikels abgelehnt; vgl. hierzu den kommentierten Katalog der rekonstruierten Ausstellung „Entartete Musik": Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, S. XXXII mit Faksimileabdruck von Wolffs Beitrag, S. 93–94 (hierzu auch Schipperges, Anm. 1, S. 380–384).

71 Ebd.

> trat. Bei einigen gibt die soziale Herkunft eine Erklärung (wenn auch keine Entschuldigung), aber bei Gurlitt eben nicht […]. Ein Glück, daß damals in den 20er Jahren Ludwig da war – man hätte sonst nicht gewußt, wie man sich überhaupt zurechtfinden sollte. Ich habe mir das, was ich in Freiburg Merkwürdiges beobachtete, nur als ‚Machttrieb' zurechtlegen können und im Nachruf auf Ludwig S. 88 auch so bezeichnet."[72]

Es folgt eine – angesichts der Biografien Besselers und Gurlitts – frappierende Deutungsrichtung: „Sicher wäre Gurlitt ein großer Nazi geworden, wenn er gekonnt hätte." Seinen Nachruf auf Friedrich Ludwig, den 1930 verstorbenen Göttinger Lehrer, hatte Besseler als ein „Bekenntnis in seinem Geiste" bezeichnet. Es ist das Bekenntnis zur „historisch-philologischen Methode" und ihrer „äußersten Akribie". Auf der anderen Seite steht, wesentlicher noch, der Eindruck von Ludwigs wissenschaftlichem Ethos, das sich „so rein und überzeugend auswirken" konnte, weil es um Erkenntnis ging und geistige Leistung, die „durch keinerlei Machttrieb gefährdet war […]. Am Getriebe des Allzumenschlichen, auch in den harmlosesten Graden, blieb er unbeteiligt – eine anima candida, die Achtung und Distanz gebot". [73]

Omnia munda mundis? Besselers Nachruf auf Gurlitt – über 30 Jahre später erschienen – fiel ungleich nüchtern aus.[74] Bezeichnete er sich zwar als „Schüler und Freund"[75], so beschränkte er sich jedoch auf den Lebenslauf und die anerkennende Würdigung der Verdienste um Erforschung und Aufführung Alter Musik. Gurlitts Arbeiten seien mustergültig, insbesondere da sie „in der Regel nicht allzugroßen Umfang" haben und es schließlich „nicht auf den Umfang einer Arbeit […], sondern auf die Selbständigkeit ihres Fragens" ankomme. Im Vergleich erwartbar schwach fällt der hieraus entwickelte wissenschaftliche Grundsatz aus: „Dieses Fundament jeder Wissenschaft hat Gurlitt für die Musikforschung vorbildlich erneuert".[76] Bildern einer anima Gurlitts enthält sich der Laudator ganz.

Wiederum 30 Jahre später, zum 25. Todestag Besselers, konstatierte Martin Geck kritisch eine Verbindung von idealistischem Denken, notwendiger Arbeitswut und dem „hinter einem vermeintlich starken Ego versteckten Buhlen um Anerkennung nicht nur der Gebildeten, sondern auch der Herrschenden".[77] Oder wie es Georg Kreisler in seiner Autobiografie formulierte:

72 Besseler am 18. März 1947 an Jacques Handschin, Bruno Stäblein Archiv am Institut für Musikforschung, Würzburg. Hierzu Büchler / Schipperges [2021], Anm. 1.

73 Heinrich Besseler, Friedrich Ludwig †, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (1930/31), S. 83–91, hier S. 87f.

74 Heinrich Besseler, Zum Tode Wilibald Gurlitts, in: Acta Musicologica 36 (1964), S. 48–50.

75 Ebd., S. 48.

76 Ebd., S. 50.

77 Geck, Anm. 15, S. 353.

„Wer sich selbst auf Kosten seiner Mitmenschen verrät, muss die Konsequenzen tragen".[78]

Von einem Innen und einem Außen der Wissenschaft jedenfalls sprechen die Texte, in denen Besseler gewürdigt wird, wie diejenigen es taten, in denen er selbst andere würdigte. So werden nicht allein Anerkennung oder Abgrenzung, Verschweigen oder Ansprechen in Bezug auf eine Biografie lesbar – die Texte zeigen auch einen Widerstreit der Belange im Fach.

78 Georg Kreisler, Letzte Lieder. Autobiographie, Zürich [u.a.]: Arche 2009, S. 26.

Musik und Widerstand

Eine Methodenskizze am Beispiel der deutschen Besatzungszeit in Norwegen 1940–1945

Michael Custodis

Sobald sich Felder mit eigenen Gesetzmäßigkeiten durchdringen – in unserem Fall die Felder „Musik" und „Politik" –, können Fallbeispiele sich zu komplexen Forschungsthemen ausweiten. Denn auch wenn Musik zu politischen Zwecken vereinnahmt wird, gilt sie gemäß der wirkmächtigen romantischen Autonomieästhetik häufig als politikfreie Sphäre, die vor allem auf emotionale Erfahrungsqualitäten reagiert. Ausgehend vom Nationalismus des 19. Jahrhunderts erreichte in Europa die nationalkulturelle Vereinnahmung der Musik in der nationalsozialistischen Diktatur eine neue Steigerungsstufe. Die ideologische Gleichschaltung einer ganzen Gesellschaft und die Aushebelung aller rechtsstaatlichen Kontrollsysteme erzwang nun eine Unterordnung aller ihrer Bereiche, Ausdrucksmittel und Institutionen, was zugleich Widersprüche, Konkurrenzen und Oppositionen produzierte. Wenn diese Zusammenhänge im Folgenden näher ausgeführt werden und dabei die Rolle der Musik in der norwegischen Widerstandsbewegung im Zentrum steht,[1] ist damit zugleich die Absicht verbunden, auf mehrere Forschungsfragen zu reagieren:

1 Nachdem der Journalist Hans Jørgen Hurum bereits 1946 das Musikleben Norwegens während der deutschen Okkupationszeit dokumentierte (Musikken under okkupasjonen, Oslo: Aschehoug 1946), sind erst in den vergangenen Jahren Publikationen erschienen, die diesen Faden wieder aufnehmen. Dabei handeln sie den musikalischen Widerstand meist als Seitenstrang in Überblicksdarstellungen zum gesamten Musikleben ab und konzentrieren sich auf die Hauptstadt Oslo sowie klassische Musik, beispielsweise Elef Nesheim, Et musikkliv i krig: Konserten som politisk arena – Norge 1940–45, Oslo: Norsk Musikforlag 2007. Bezeichnenderweise betreiben sie zudem keine eigenen Archivrecherchen, sondern berufen sich noch immer auf Hurum als Primärquelle, ignorieren den internationalen Forschungsstand zum Komplex „Music and Nazism", handeln Ereignisse anekdotisch ohne Quellenbelege ab oder werten Tages-

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 65–82. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-05

- Die Konsequenzen des Nationalsozialismus für das europäische Musikleben wurden bisher häufig aus deutscher Perspektive geschildert. Systematische Studien, die nicht nur Hauptstadtphänomene thematisieren, stehen dagegen für viele vom „Dritten Reich“ besetzten Länder in West-, Nord-, Süd- und Osteuropa noch aus.[2] Zudem ergänzen die in ausländischen Archiven erhaltenen Unterlagen signifikant den bisherigen Kenntnisstand, sowohl zur deutschen Kultur- und Außenpolitik als auch zur Reichweite und Intensität der deutschen Propaganda unter Joseph Goebbels.[3]
- Norwegen besaß eine über Jahrhunderte gewachsene Nähe zur deutschen Kultur und wurde vom NS-Staat gemäß der Rassenideologie auf Augenhöhe respektiert. Auch im kulturellen und akademischen Alltag sind die Folgen der militärischen Invasion zwar bis heute nachweisbar, ohne dass sie bislang aber ausführlich thematisiert wurden.[4]

---

zeitungen aus, ohne methodisch deren zweifelhafte Zuverlässigkeit zu reflektieren, da alle Zeitungen der Zensur unterlagen. Siehe hierzu Harald Herresthal, Propaganda og Motstand. Musikklivet i Oslo 1940–1945, Oslo: Ad Notam 2019. Im Frühjahr 2021 erscheint die eigene Studie des Verfassers zum Thema, die quellenbasiert argumentiert und einige Forschungslücken eingrenzt, siehe Music and Resistance. Cultural Defense During the German Occupation of Norway, Münster: Waxmann 2021 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 7). Auszüge aus Kapiteln zum Musikerexil in Schweden und zur Musikerverfolgung finden sich im Tagungsband: Ina Rupprecht (Hg.), Persecution, Collaboration, Resistance. Music in the “Reichskommissariat Norwegen” (1940–45), Münster: Waxmann 2020 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 5). Open access unter (https://www.waxmann.com/index.php?eID=download&buchnr=4130.

2 Vgl. als Ausnahmen beispielsweise Katarzyna Naliwajek-Mazurek, The Use of Polish Musical Tradition in the Nazi Propaganda, in: Music Traditions in Totalitarian Systems, in: Musicology Today Nr. 7 (2010), S. 243–259, http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2010-t7/Musicology_Today-r2010-t7-s243-259/Musicology_Today-r2010-t7-s243-259.pdf; Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Music in Nazi-Occupied Poland between 1939 and 1945, in: Musicology Today Nr. 13 (2016), S. 53–70, https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/muso.2016.13.issue-1/muso-2016-0006/muso-2016-0006.pdf und Myriam Chimènes, Musique et musiciens en France sous le regime de Vichy (1940–1944), in: Roberto Illiano / Massimiliano Sala (Hg.), Music and Dictatorship in Europe and Latin America, Brepols: Turnhout 2009, S. 3–26.

3 Siehe als Vergleichsfall Tobias Reichard, Musik für die „Achse“. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943, Münster: Waxmann 2020 (Musik und Diktatur 3).

4 Bjarte Bruland, Wie sich erinnern? Norwegen und der Krieg, in: Monika Flacke / Deutsches Historisches Museum (Hg.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern 2004; Rolf Hobson, Die weißen Flecken in der norwegischen Geschichtsschreibung über die deutsche Besatzung, in: Robert Bohn / Christoph Cornelißen / Karl Christian Lammers (Hg.), Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Deutschland und Skandinavien seit 1945, Essen: Klartext 2008, vom Autor: Between Tradition and Politics. Military Music in Occupied Norway (1940–45), in: Studia Musicologica Norvegica 44 (2018), Nr. 1, S. 11–41 sowie

- Der Versuch Hitler-Deutschlands zur nationalistischen Angleichung Norwegens wurde von der norwegischen Widerstandsbewegung mit einem ebenso starken Nationalgefühl beantwortet. Gleichzeitig waren sowohl die Alltags- und die Kirchenmusik als auch das klassische Konzertrepertoire in Norwegen traditionell deutsch geprägt.[5] Aufgrund solcher, bislang selten diskutierter kontrastierender Kulturbegriffe wurden auch bei Veranstaltungen zur patriotischen Ablehnung der NS-Besatzung Stücke und Lieder klassischer deutscher Komponisten gespielt, beispielsweise von Bach, Beethoven und Wagner.
- Die Rekonstruktion des Modellfalls Norwegen verdeutlicht die Notwendigkeit einer Grundlagenstudie über Musik als Ausdrucksform von politischem Widerstand. Zwar schildern Tausende von Fallbeispielen den Einsatz von Musik als oppositionelles Medium.[6] Die übergeordneten Fragen, weshalb es aber gerade Lieder, Konzerte und andere Mittel der Musik sind, die widerständige Haltungen im Alltagsleben intensiver als andere Künste abbilden und kommunizieren, und wie konkret sich landesweiter ziviler Widerstand organisierte, wurden dagegen bislang nicht diskutiert.
- Selbst wenn ein Modell dabei helfen kann, ein Forschungsfeld zu systematisieren, wäre das Phänomen „Musik und Widerstand" mit einem einzigen Beispiel kaum valide zu umreißen. Dennoch bietet der Fall Norwegens methodisch günstige Voraussetzungen: Aufgrund des Respekts der NS-Ideologie gegenüber dem „nordischen Brudervolk" genoss Norwegen unfreiwillig größere Freiheiten als andere okkupierte Länder. Daher konnte sich der zivile Widerstand hier stärker ausdifferenzieren als in Ländern insbesondere Osteuropas, in denen die Bevölkerung aufgrund der NS-Rassenideologie und des Kriegsverlaufs wesentlich stärker unter Terror, Zerstörung und Verfolgung zu leiden hatte.
- Somit lässt sich am norwegischen Fallbeispiel ein vorläufiges Modell entwerfen, das im Vergleich mit anderen NS-okkupierten Ländern zu adaptieren,

---

Blinde Flecken. Grundzüge der norwegischen Musikhistoriografie nach 1945, in: Daniel M. Grimley / Tomi Mäkelä (Hg.), Symposiumsbericht Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960, Mainz 2018 (Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, 2016: Wege der Musikwissenschaft) https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/I2Custodis.pdf.

5 Siehe hierzu vom Autor: Mit Bach gegen Hitler. Kirchenkonzerte in Norwegen während der deutschen Besatzungszeit (1940–1945), in: Dominik Höink (Hg.), Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart, Hildesheim: Olms 2021 (Folkwang Studien 21), S. 173–189 (im Druck).

6 Dies verdeutlicht ein Blick in Datenbanken wie RILM und JSTOR zu den Schlagworten „Musik und Widerstand" bzw. „Music and Resistance" sowie ein Verweis auf Ray Pratts Artikel: Resistance and Music, in: Grove Music Online, 2013. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252296 (16.09.2020), dessen Argumentation sich allerdings vornehmlich auf Popularmusik nach 1945 beschränkt.

korrigieren und ergänzen wäre, um anschließend die Kompatibilität des Modells zu anderen Diktaturen des 20. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen.

I. Modellfall Norwegen

Die Besatzung Norwegens durch Nazi-Deutschland, die mit dem Überfall der Wehrmacht am 9. April 1940 begann und bis zum 8. Mai 1945 andauerte, wurde in ihren politischen und ökonomischen Dimensionen von deutschen und norwegischen Historikern vielfältig untersucht, einschließlich einer intensiven Dokumentation des militärischen Widerstands. Der Kenntnisstand über die norwegischen Künste im Allgemeinen und das Musikleben im Speziellen ist für diese Zeit dagegen noch immer gering.[7] Musikhistorische Überblicksbeschreibungen norwegischer Autoren fassten die 1930er- und 1940er-Jahre, wenn diese nicht einfach ganz ausgespart wurden, mit wenigen Worten zusammen. Nur in unvermeidlichen Fällen wie bei Christian Sinding, David Monrad Johansen und Geirr Tveitt erwähnt man eine faschistische Begeisterung oder die explizite Kollaborationsbereitschaft eines Musikers.[8] Ferner konzentrierte man sich auf eine Handvoll Beispiele von Institutionen und Personen aus Oslo. Nur in Ausnahmefällen – wie dem Komponisten Harald Sæverud und dem Geiger Ernst Glaser – betrafen sie auch die westnorwegische Küstenstadt Bergen. Zu allen übrigen Bereichen des lang gestreckten, z.T. äußerst dünn besiedelten Landes findet man höchstens in Regionalstudien kurze Hinweise auf Musiker im aktiven Widerstand.[9]

7 Vgl. als Überblicksskizze Michael Custodis und Arnulf Mattes, Zur Kategorie des „Nordischen“ in der norwegischen Musikgeschichtsschreibung 1930–45, in: Archiv für Musikwissenschaft 73 (2016), Heft 3, S. 166–184; Michael Custodis / Arnulf Mattes, Celebrating the Nordic Tone – Fighting for National Legacy. The Grieg Centenary, 1943, in: Eric Levi / David Fanning (Hg.), The Routledge Handbook to Music under German Occupation, London [u.a.]: Routledge 2020, S. 231–250; Michael Custodis / Arnulf Mattes (Hg.), The Nordic Ingredient. European Nationalisms and Norwegian Music since 1905, Münster: Waxmann 2019 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 4), Open Access https://miami.uni-muenster.de/Record/7f23d325-f688-4076-852e-a236ffc50373; Rupprecht, Anm. 1.

8 Per Vollestad, Christian Sinding, Oslo: Solum 2005; Reidar Storaas, Mellom triumf og tragedie – Geirr Tveitt – ein biografi, Oslo: Det Norske Samlaget 2008 und Ivar Roger Hansen, Mot fedrenes fjell. Komponisten David Monrad Johansen og hans samtid, Oslo: Kolofon 2013; Arvid O. Vollsnes und Sjur Haga Bringeland lieferten unlängst erste sehr differenzierte Beiträge zu Grauzonen zwischen Kollaboration, Verweigerung und offenem Widerstand, siehe: “Speak low”. The Norwegian Society of Composers’ 25th Anniversary in 1942 – Some Aspects on their Music Competition beziehungsweise Sources Revisited. The Case of Geirr Tveitt, in: Rupprecht, Anm. 1, S. 93–114 bzw. 153–173.

9 Beispielsweise diverse Fundstellen in Jon Vegard Lunde, Motstand og ikke-motstand. Hjemmefronten på Hedmarken og i Østerdalen. Bd. 1, 1940–42, Lillehammer: Jon Vegard Lunde

Ruft man sich den historischen Hintergrund des deutsch-norwegischen Kulturaustausches in Erinnerung, der durch die fünf Besatzungsjahre entscheidend aus der Bahn geriet, waren Norwegens Beziehungen nach Zentraleuropa über Jahrhunderte speziell auf Deutschland ausgerichtet gewesen. Für eine erstklassige Ausbildung waren norwegische Künstler bevorzugt nach Leipzig und Berlin gegangen und hatten sich erst in der Zwischenkriegszeit auch nach Paris gewandt. Als zu dieser Zeit in den europäischen Metropolen die musikalische Moderne mit Atonalität, Dodekaphonie, Neoklassizismus und Neuer Sachlichkeit ihren Durchbruch erlebte, entschied sich die Mehrheit der norwegischen Komponisten gegen diese Innovationen und versuchte sich an einer Renaissance nationalromantischer und folkloristischer Stilistiken.[10] Dies wiederum erregte die Aufmerksamkeit der sich insbesondere in Deutschland radikalisierenden nordischen Bewegung, deren Wortführer Hans F. K. Günther und Walther Darré eine Vorherrschaft der nordischen Herrenrasse propagierten. Diese Radikalisierung transformierte das „Nordische" von einer ursprünglich geografisch-kulturellen Eigenschaft in eine ideologische Kategorie.

Die totale Durchdringung des öffentlichen Lebens durch Reichskommissar Josef Terbovens Administration und Vidkun Quislings norwegisches Marionettenregime zwangen auch alle Künstler dazu, ihre Haltung zu überdenken. Wenige Musiker stellten sich dem neuen Regime zur Verfügung, viele waren darum bemüht, sich möglichst unauffällig in den neuen Zeiten einzurichten, und einige wählten den Weg in den aktiven Widerstand – vergleichbar der gesamtgesellschaftlichen Situation. In den ersten Nachkriegsmonaten erschienen einige Zeitungsbeiträge und Zeitschriftenartikel, die das Musikleben während der Okkupationszeit überblicksweise beschrieben und Unterstützer und Gegner des Regimes namentlich benannten.[11] Diese Phase endete bereits um 1948, ge-

---

Pressetjeneste 1998 sowie Gunnar Reppen, Harstad under krig og diktatur, Harstad: Vizuelli 2016.

10 Differenzierte Untersuchungen zum Verhältnis von Tradition und Moderne wurden vorgelegt u.a. von Ingrid Loe Dalaker, Nostalgi eller nyskapning? Nasjonale spor i norsk musikk. Brustad, Egge og Groven, Trondheim: Tapir 2011; Berit Kvinge Tjøme, Trekkfuglen: Komponisten Fartein Valen, Oslo: Novus 2012; Arvid Vollsnes, Ludvig Irgens-Jensen: The Life and Music of a Norwegian Composer, London: Toccata 2014 sowie die Beiträge von Ingrid Loe Landmark, Ideas on National Music in Interwar Norway, Arnulf Mattes, „Monumentalism" in Norway's Music 1930–1945 und Arvid O. Vollsnes, Rebuilding Norwegian Music. From Valevåg to Tanglewood im Tagungsband: Custodis / Mattes, Anm. 7, S. 35–54, 55–68 und 93–102.

11 Hurum, Anm. 1; Arne Dörumsgaard, Det norske musikklivet under krigen, in: Dagens Nyheter, 15. Oktober 1945; Olav Gurvin, Vårt musikkliv under krigen, in: Norsk musikkliv (1945), Nr. 5; ders., Det har vært fruktbart under isen, in: Norsk musikkliv (1945), Nr. 6; Pauline Hall, Norks musikliv under okkupasjonen, in: Foreningen Dansk Musik Tidsskrift (1945), Heft 7, S. 119f.

folgt von einer Wiedereingliederung der politisch kompromittierten Künstler-elite in den folgenden Jahren.

In jüngster Vergangenheit zeigte sich, mit welcher Brisanz solche Debatten als Generationenfrage wieder aufbrechen können: Während Erik Poppes 2016 produzierter Spielfilm *Kongens Nei* (= Das Nein des Königs) noch einmal den heroischen Moment beschwor, als König Håkon VII. sich der deutschen Aufforderung abzudanken verweigerte, aus Oslo floh und sich schließlich mit der gesamten Regierung ins Exil nach London begab, löste zwei Jahre später die Journalistin Marte Michelet eine Historikerdebatte aus, als sie antisemitische Ressentiments innerhalb des militärischen Widerstands in Norwegen thematisierte und damit das bestehende heroische Narrativ anzweifelte.[12] Fast zeitgleich war zwischen November 2018 und März 2019 ein ähnlich erbitterter Streit entstanden, diesmal innerhalb des Kulturmilieus, als die norwegische Autorenvereinigung sich für Urteilssprüche entschuldigte, die ihre Vereinigung unmittelbar nach dem Krieg gegen politisch kompromittierte Mitglieder verhängt hatte. Vom militärischen Widerstand eingesetzte, informelle „Ehrengerichte“ (æresrettar) hatten siebzehn Verbandsmitgliedern dauerhaft ihre Ehre als Autoren und daraus resultierend alle Mitwirkungsrechte im Verband aberkannt. Der heutige Vorstand und der Historiker Dag Solhjell kritisierten in einer Serie von Zeitungsbeiträgen die Härte dieser Urteile und argumentierten, eine lebenslange Strafe ohne Chance zur Bewährung sei unmenschlich und damit unzulässig, zumal sie nur von einem verbandsinternen „Ehrengericht“ und nicht von einem ordentlichen Strafgericht verhängt worden war. Einer der prominentesten norwegischen Gegenwartsautoren, Kjartan Fløgstad, trat dagegen aus dem Verband aus und verteidigte seine Entscheidung damit, als Großvater zweier jüdischer Enkel keiner Vereinigung länger angehören zu können, die postum Antisemiten, Holocaustleugner und Kriegsprofiteure rehabilitiere.[13] Eine ver-

12 Marte Michelet, Hva visste hjemmefronten? Holocaust i Norge: varslene, unnvikelsene, hemmeligholdet, Oslo: Gyldendal ^{2}2018. Die Debatte erlebte ihren Höhepunkt bei einem eintägigen Symposium des Center for Holocaust-Studies in Oslo am 14. Februar 2019 und ist auf dem YouTube-Kanal des Zentrums weiterhin abrufbar (https://www.youtube.com/channel/UCDlhCizQcMxm4G0lKhgMXXQ/videos, 23.09.2020). Unmittelbar vor der Drucklegung dieses Beitrags erschien eine Gegenschrift zu Michelets Buch, die noch nicht ausgewertet werden konnte: Else B. Berggren / Bjarte Bruland / Mats Tangestuen, Rapport frå ein gjenommgang av Hva visste hjemmefronten?, Oslo: Dreyers 2020.

13 Siehe für eine Zusammenfassung der Debatte Bringeland, Anm. 8, S. 164–171, sowie für frühere Momentaufnahmen der Geschichtsaufarbeitung in Norwegen Robert Bohn, Schuld und Sühne. Die norwegische Abrechnung mit den deutschen Besatzern, in: Robert Bohn (Hg.), Deutschland, Europa und der Norden. Ausgewählte Probleme der nord-europäischen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart: Franz Steiner 1993, S. 109–112 sowie Susanne Maerz, Landesverrat versus Widerstand. Stationen und Probleme der „Vergangenheitsbewältigung“ in Norwegen, in: Nordeuropaforum 15 (2005), Nr. 2, S. 43–73.

gleichbar grundsätzliche Debatte innerhalb des norwegischen Musiklebens zum Umgang mit politisch ambivalenten Biografien steht bislang noch aus.

II. Musik und Widerstand

Mit Blick auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erweist sich die Dichotomie von Musik und Politik als einer ihrer wesentlichen Katalysatoren mit Traditionen, die über die Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts bis zur antiken Ethoslehre bei Plato zurückreichen. Die in der Romantik verfestigte Vorstellung von Musik und Politik als zwei voneinander getrennten Welten stößt bis heute international bei Publikum und Musikern auf große Zustimmung. Da textungebundene Musik eine ganz eigene emotionale Wirkungskraft entfalten kann, bot sich gerade die Musik als Propagandamedium in Diktaturen besonders an.

Die „Transformation des Nordischen" war auch für das entgegengesetzte Lager des Widerstands von besonderer Bedeutung. Denn trotz dieser ideologischen Radikalisierung nationalkultureller Traditionen blieb die ursprünglich unpolitische, ästhetisch interpretierte Auffassung „nordischer" Musikqualitäten bei Publikum und Musikern intakt, sodass sich der zivile Widerstand diese Mehrdeutigkeit der Musik nun zunutze machen konnte.

Vergleicht man die Materialfülle, die von NS-Institutionen in öffentlichen Archiven überliefert ist, mit der fragmentarischen Quellenlage des zivilen Kulturwiderstands, zeigt sich ein inhaltlich und methodisch bedeutsames Ungleichgewicht: Die offen-aggressiv agierende NS-Bürokratie produzierte mit einer professionellen Administration umfangreiche Aktenvorgänge. Obwohl diese in den letzten Kriegstagen zwar z.T. vernichtet wurden, lassen sie sich dennoch über verschiedene Archivüberlieferungen mit Lücken rekonstruieren.[14] Effektive Widerstandsarbeit spielte sich dagegen im Verborgenen ab. Für sie wäre es lebensgefährlich gewesen, Spuren zu hinterlassen und feste bürokratische Strukturen aufzubauen. Die beständigen Risiken von Entdeckung und Denunziation machten es daher unabdingbar, sich mit Tarnnamen und über fragmentierte Kommunikationskanäle zu verständigen. Darüber hinaus waren die wenigsten Mitglieder des zivilen Widerstands ausgebildete Verwaltungsfachleute, sondern hatten sich die notwendige Professionalisierung neben ihren eigentlichen Hauptberufen z.B. als Journalisten, Ärzte und Lehrer aneignen müssen, ohne dabei aufzufallen. In Norwegen wurde die sogenannte Kulturfront, die auch für Kunst, Theater und Musik zuständig war, von Hans Jacob Ustvedt (1903–1982) und Ole Jacob Malm (1910–2005) auf-

14 Siehe hierzu vom Autor Master or Puppet? Cultural Politics in Occupied Norway under GW Müller, Gulbrand Lunde and Rolf Fuglesang, in: Custodis / Mattes, Anm. 7, S. 69–80.

gebaut. Damit lag sie nicht in den Händen von Berufskünstlern, sondern von zwei Ärzten, die als Amateure auf Konzertniveau musizierten und zahlreiche Freundschaften zu Komponisten, Interpreten und Kritikern unterhielten. Im Unterschied zu vielen anderen Berufsgruppen verfügten Mediziner während des Krieges über eine Reiseerlaubnis in Norwegen. Da Ustvedt und Malm frisch promoviert auf Stellensuche waren, fiel ihre rege Reisetätigkeit im neu errichteten Reichskommissariat Norwegen nicht auf. In Oslo kannte man sie kaum, sodass sie von der Hauptstadt aus ideal im Verborgenen agieren konnten, bis sie sich im November 1942 ihrer Enttarnung durch Flucht nach Schweden entziehen mussten.[15]

Die von Historikern, Zeitzeugengruppen und Aktivisten international betriebene Widerstandsforschung debattiert seit Jahrzehnten über einheitliche Kriterien, ob beispielsweise Absichten für oppositionelles Handeln bereits als widerständige Handlung zu werten seien, oder ob erst die Planung und Durchführung einer politischen Aktion volle Geltung als Widerstandstat beanspruchen kann.[16] Im Fall der Musik helfen diese Debatten kaum weiter, da insbesondere die emotionale Wirkung der Musik als auch die Möglichkeit, sich mit textloser Musik einer eindeutigen, zensierbaren Semantik zu entziehen, sie eindimensionalen politischen Kategorisierungen enthebt. In der internationalen musikwissenschaftlichen Forschung wiederum wird zwar fortlaufend über Musik als Form des Widerstands geschrieben, ohne aber grundlegende Definitionen zu treffen. Eine Benennung von Kriterien, was musikalische Widerständigkeit und die Widerständigkeit von Musikern tatsächlich ausmacht, ist dennoch unumgänglich, um der Spezifik der Musik als Medium politischer Inhalte näherzukommen:

1. Appellcharakter: Widerstand geht über oppositionelle Haltungen oder kulturelle Aversionen weit hinaus und impliziert riskante, konspirativ geplante

15 Vgl. zu Ole Jacob Malm den von Arnfinn Moland 2009 verfassten Personeneintrag im Norsk Biografisk Leksikon, https://nbl.snl.no/Ole_J_Malm (20.09.2020) sowie seinen Teilnachlass Sign. NHM 498 im Archiv des Widerstandsmuseums. Vgl. zu Hans Jacob Ustvedt den von Hans Fredrik Dahl 2009 verfassten Personenartikel im Norsk Biografisk Leksikon, https://nbl.snl.no/Hans_Jacob_Ustvedt (20.09.2020) sowie seinen umfangreichen Nachlass RA_PA-1248 im Riksarkiv Oslo.

16 Die unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzende Forschung zum Widerstand hat bis heute eine kaum noch überschaubare Fülle an Beiträgen hervorgebracht und sich theoretisch, historisch, philosophisch, geografisch, politikwissenschaftlich, theologisch, soziologisch und kunstwissenschaftlich stark ausdifferenziert. Vgl. stellvertretend für diverse theoretisierende Versuche, in dieser Unüberschaubarkeit dennoch systematische Kategorien zu erhalten, den Beitrag von Jocelyn A. Hollander und Rachel L. Einwohner, Conceptualizing Restistance, in: Sociological Forum 19 (2004), Nr. 4, S. 533–554.

und mitunter spektakulär ausgeführte Handlungen.[17] Aktiver musikalischer Widerstand entsteht zumeist dann, wenn Individuen zu Handlungen gezwungen werden, deren Auslöser weit über die Musik hinausgehen, und wenn eine Ideologie in die eigene Lebensrealität einbricht.

2. Risiko: Wissentlich werden große Gefahren für sich selbst, Angehörige und Mitstreiter in Kauf genommen. Wie ihre militärischen Kollegen agierten alle Mitglieder des zivilen Widerstands im Wissen um die Gefährlichkeit ihres Tuns. Die zahllosen Verhaftungen, Gestapo-Verhöre und KZ-Internierungen aufgrund musikalischer Handlungen belegen die Gefährlichkeit solchen Handelns.
3. Militarisierung der Alltagskultur: Politischer und militärischer Widerstand sucht sich oft bekannte Regimevertreter oder strategisch bedeutsame Orte als Ziel und bedient sich – wenn möglich – prominenter Menschen, um ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Wirkung zu erzielen.
4. Langzeitstrategie: Im Unterschied dazu kann musikalischer Widerstand selten entlang spektakulärer Ereignisse oder paramilitärischer Akteure wie Partisanen erzählt werden. Stattdessen hielten einige prominente Künstler und eine unsichtbare Menge von Aktiven mit ihren Unterstützern die allgemeine Moral aufrecht, sowohl innerhalb des Landes als auch unter den exilierten Landsleuten, pointiert im norwegischen Wort „holdningskamp“ (annähernd mit „Haltungskampf“ zu übersetzen).
5. Pluralität: Alle zur Verfügung stehenden öffentlichen und subtilen Mittel konnten dazu dienen, um Opposition zu demonstrieren, der Deutungshoheit der Machthaber zu widersprechen und die offizielle Propaganda lächerlich zu machen.
6. Musik und Politik: Widerstand durch Musik kann als Mittel zum Zweck dienen und umso mehr auf den Konsens von Musik als einer unpolitischen Angelegenheit setzen. Damit bietet Musik auch politisch uneinigen Gruppen ein neutrales Terrain, für ein gemeinsames Ziel zusammenzuarbeiten.
7. Politisierung von Musik: Als Mittel des Widerstands kann Musizieren ein Teilbereich politischer Musik sein, ohne ganz in ihr aufzugehen. Dies kann

---

17 Die Argumentation folgt hierbei der von Wolfgang Benz verwendeten Terminologie, vgl. u.a. das Lexikon des deutschen Widerstandes (hg. gemeinsam mit Walter H. Pehle), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch [3]2001, seine Monografie Der deutsche Widerstand gegen Hitler, München: C.H.Beck 2014 sowie Im Widerstand. Größe und Scheitern der Opposition gegen Hitler, München: C.H.Beck 2018, S. 16: „Die späte Lehre aus der Geschichte lautet, dass Widerstand beizeiten notwendig ist. Und Widerstand ist rechtmäßig. Das ist ein Gebot demokratischer Überzeugung, die Demokratie bewahren will. Aber was ist Widerstand, wo beginnt er, wo hat er Grenzen? Ist nur Tyrannenmord und dessen Vorbereitung wahrer Widerstand, oder beginnt Widerstand schon mit dem Flüsterwitz, der ‚den Führer‘ oder seine Gesellen lächerlich macht?“

die Affirmation eines politischen Systems beinhalten und Kritik transportieren, aber – ohne politische Alternativen zu postulieren – auch schlicht Einspruch gegen bestehende Zustände demonstrieren.

8. Semantik: Konzeptuell funktioniert dies mit und ohne Text oder programmatischen Inhalt. Dabei überlagern sich produktions- und rezeptionsästhetische Momente der Musik, wenn beispielsweise neue Werke mit explizit politischem Inhalt entstehen. Gleichfalls können per se unpolitische Stücke eine implizite politische Botschaft erhalten, wenn sie a) durch bestimmte Musiker, b) in einem besonderen Rahmen, c) an einem bewusst gewählten Ort aufgeführt werden.
9. Spezifik der Musik: Anders als Malerei, Theater, Literatur und Film ist Musik dank ihrer emotionalen Wirkmächtigkeit und der effektvollen Verwendung auch einfachster Mittel oftmals direkt in Kriegsgeschehen involviert, sei es als Militärmusik von Armeemusikkorps oder Häftlingsorchestern in Konzentrationslagern, sei es mit Liederbüchern oder heimlich abgehaltenen Konzerten.

III. Musik und Widerstand in Norwegen als Forschungsfeld

Für eine historische Rekonstruktion lassen sich zunächst zeitgenössische Quellen wie private Briefe, geheime Anweisungen sowie öffentlich zirkulierende sogenannte Parolen konsultieren, soweit sie in Archiven und Museumssammlungen erhalten sind.[18] Mindestens ebenso wichtig wie diese lückenhafte Überlieferung schriftlicher Quellen sind Namenslisten zu ihrer Entschlüsselung und Erklärungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, um hinter den verwendeten Decknamen Akteure und Netzwerke identifizieren zu können. Ferner lassen sich Untergrundzeitungen mit öffentlichen Tageszeitungen abgleichen,[19] um von der propagandistischen Fassade auf die daraus gezogenen Konsequenzen rückschließen zu können. Ergänzen lassen sich diese Materialien mit Unterlagen aus anderen Ländern, in die sich geflohene norwegische Widerstandskämpfer zurückgezogen hatten,[20] um von dort aus ihre Arbeit fortzuset-

---

18 Archiv des Widerstandsmuseums Oslo, Sig. HA NHM-358 Paroler og rundskriv fra hjemmefronten 1940–1945, Mappe X *Litt fra Musikkfronten*.

19 Ein Beispiel für eine solche Untergrundzeitung ist ein von Egil Helle und Viktor Nøstdal initiiertes Blatt aus Bergen, das während der Besatzungszeit unter den wechselnden Titeln *Ukenytt*, *Norges demring*, *Mo seir*, zum Teil ohne Namen und der Bezeichnung *Fram* erschien, siehe Bjørn-Arvid Bagge, Fra „Ukenyt“ til „Fram“. En serie illegale bergenske aviser fra årene 1942–1945, in: Bergensposten 12 (2009), Nr. 1 April, S. 8–16. Die Zeitung ist abrufbar über die Internetseite der Universitätsbibliothek Bergen https://digitalt.uib.no/handle/123456789/3308 (23.09.2020).

20 Der im Widerstandsmuseum in Oslo verwahrte Teilnachlass von Ole Jacob Malm (HA-

zen, im vorliegenden Fall primär nach Schweden, Großbritannien und in die USA. Dabei wird die Diskrepanz geheimer Kommunikation und öffentlicher Publikationen besonders anschaulich, denn im Exil war die Widerstandsarbeit an der Auslands- und Gegenpropaganda der Alliierten beteiligt.[21] Dies mindert den Wert dieser Quellen nicht, modifiziert mitunter aber deren Zuverlässigkeit.

Als weitere Quellensorte liegen zahlreiche Materialsammlungen und Berichte vor, die bereits in den ersten Nachkriegsmonaten von Historikerkommissionen der Widerstandsbewegung landesweit gesammelt wurden.[22] In einer zweiten Aufarbeitungswelle um das Jahr 1970 trugen diese Kommissionen und ihre Nachfolgeeinrichtungen erneut Zeitzeugenberichte zusammen, als Überblicksabhandlungen zu Ortsgeschichten entstanden und auch Institutionen wie Orchester und Chorvereinigungen zu runden Jubiläen eine Chronik erstellen ließen, Rundfunk und Fernsehen diese Themen ebenfalls aufgriffen und die inzwischen pensionierten Zeitzeugen große Bereitschaft zeigten, ihre Erlebnisse mitzuteilen, solange sie sich noch erinnern konnten.

Im Gegensatz zu einigen gern nacherzählten patriotischen Legenden wurde ein wesentlich sensibleres Thema hinsichtlich musikhistorischer Konsequenzen bislang nicht thematisiert: Das Leiden rassisch und politisch Verfolgter sowie ausländischer Zwangsarbeiter und Kriegsgefangener in Gefängnissen und Konzentrationslagern in Norwegen.[23] Vom Süden des Landes bis in die Polarregionen überzogen die SS, die Staatspolizei und die norwegischen NS-Instanzen Norwegen mit Lagern, teils als permanente Einrichtungen für insgesamt 44.000 Häftlinge in Espeland bei Bergen, Grini bei Oslo, Falstad bei Trond-

NHM-498) enthält zahlreiche Mappen mit vertraulichen Briefwechseln, internen Papieren und Aufzeichnungen aus der Zeit nach November 1942, als er aus Norwegen fliehen musste. Bis zum Kriegsende verbrachte Malm viel Zeit in London als Verbindungsmann des Widerstands zwischen der norwegischen Exil-Enklave in Stockholm und der Exilregierung in der britischen Hauptstadt. Der im Riksarkiv in Oslo verwahrte, umfangreiche Nachlass von Hans Jacob Ustvedt (Ra-PA-1248) enthält nicht nur Korrespondenz und Aufzeichnungen, insbesondere aus der Zeit zwischen November 1942 und Mai 1945, als er maßgeblich in die medizinische Versorgung der norwegischen Flüchtlinge in Stockholm eingebunden war, sondern auch seine Kriegstagebücher, die einen Einblick in seine persönlichen Kontakte und Beobachtungen der Tagespolitik geben.

21 Siehe hierzu vom Autor Remote Resistance. Norwegian Musicians in Swedish Exile, in: Rupprecht, Anm. 1, S. 135–152.

22 Im Archiv des Widerstandsmuseums in Oslo finden sich hierzu einige Aktenbestände, beispielsweise HA-HHI Deca_0001_49, Mappe Rapporter fra Orientering på landsmøte 8.6.1945, folder Orientering Sivorg.

23 Das am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg angesiedelte *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* verzeichnet derzeit 46 Einträge mit Bezug zu Norwegen. Siehe als Überblick vom Autor Solace, Compulsion, Resistance. Music in Prison and Concentration Camps in Norway 1940–45, in: Rupprecht, Anm. 21, S. 69–92.

heim und Sydspissen bei Tromsø,[24] teils in kurzzeitigen Lagern für insgesamt 120.000 Zwangsarbeiter im Einsatz für Bauprojekte der Organisation Todt, davon allein 100.000 sowjetische Kriegsgefangene.[25] Soweit hierzu bisher Primärquellen in Archiven und Informationen in Memoiren, Publikationen und privaten Nachlässen aufgefunden werden konnten, war Musik in der gesamten Bandbreite präsent, wie sie von der internationalen Forschung zu Musik in Konzentrationslagern bislang systematisiert wurde.[26] Dies reicht von erzwungenem Musizieren zur Demütigung von Gefangenen und der Unterhaltung von KZ-Wachmannschaften über privates Singen und geheimes Musizieren von Insassen bis zu öffentlichen Feiern zu Weihnachten und Ostern oder geduldeten Kabarettrevuen. Hier ist eine Aufarbeitung der Wissenslücken besonders dringlich, nicht zuletzt, um die Opfer der NS-Diktatur dem historischen Ver-

24 Grini, redaksjon ved Alf Rønning, Leif Blichfeldt og Bjarne Thorud. Fotografiene er tatt av Alf Rønning og Leif Blichfeldt, Oslo: Børrehaug & Remen 1946; Gunnar Bratlie, „Det har vie“. Griniskisser, Oslo: Grøndahl 1980; Arne Sandem, Den siste SS-leiren. SS-Sonderlager Mysen, o.J. [1990]; Kristian Ottosen, Arbeits- und Konzentrationslager in Norwegen 1940–1945, in: Robert Bohn [u.a.] (Hg.), Neutralität und totalitäre Aggression. Nordeuropa und die Großmächte im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart: Franz Steiner 1991; Erik Lørdahl, Polizeihäftlingslager Grini 1941–1945 and the Prisoner Mail, Tårnåsen: War and Philabooks 2004; Jon Reitan, Strafgefangenenlager Falstad 1941–45, in: Jon Reitan / Trond Risto Nilssen (Hg.), Falstad. Nazileir og landssvikfengsel, Trondheim: Tapir 2008; Juliane Brauer, Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen, Berlin: Metropol 2009, Unterkapitel „Wir haben uns von diesem Ort weggeträumt“. Norwegische Häftlinge in Sachsenhausen und Falkensee, S. 267–296; Dirk Riedel, Norwegen, in: Wolfgang Benz / Barbara Diesel (Hg.), Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Band 9, Redaktion Angelika Königseder, München: C.H.Beck 2009; Bjarte Bruland, Holocaust i Norge. Registrering, deportasjon, tilintetgjørelse, Oslo: Dreyers 2017.

25 Marianne Neerland Solheim, Sovjetiske krigsfanger i Norge under andre verdenskrig, in: fortid (2007), Nr. 2, S. 48–54, https://www.fortid.no/tidsskrift/fortid_0702.pdf (20.09.2020); Sovjetiske krigsfanger i Norge 1941–1945. Antal, organisering og repatriering, Oslo 2009; Fredrik Mathiassen-Hafstad, Fangeleirene i Nordland under andre verdenskrig. En undersøkelse av dødstallene for de sovjetiske krigsfangene i leirene Tømmerneset, Elvkroken, Kalvik og Megården fra 1942 til 1945, master thesis, Tromsø 2018.

26 Vgl. beispielsweise Guido Fackler, Lied und Gesang im KZ, in: Lied und populäre Kultur 46 (2001), S. 141–198; Eckhard John, Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung, in: Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991), S. 1–36; Gabriele Knapp, „Befohlene Musik“. Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau, in: Acta Musicologica 68 (1996), S. 149–166; Shirli Gilbert, Songs Confront the Past. Music in KZ Sachsenhausen 1936–1945, in: Contemporary European History 13 (2004), Nr. 3, S. 281–304; Friedrich Geiger, Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2, 1925–1945, Laaber: Laaber 2006, S. 243–268; Sophie Fetthauer, Musik im DP-Camp Bergen-Belsen und ihre Rolle bei der Identitätsfindung der jüdischen Displaced Persons, in: Beatrix Borchard / Heidy Zimmermann (Hg.), Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur, Köln [u.a.]: Köln [u.a.]: Böhlau 2009, S. 365–379.

gessen zu entreißen und ihre Lebensumstände in den NS-Lagern Norwegens zu beschreiben.

Ein methodisch anders gelagertes Problem betrifft Kompositionen, die als Akt des Widerstands geschrieben wurden und subversive oder offene politische Botschaften enthalten. Für das Fallbeispiel Norwegens befindet sich wesentliches Material oft noch in Privatnachlässen oder ist in Archiven aufgrund z.T. jahrzehntelanger Sperrfristen kaum zugänglich. Ein bekanntes Beispiel wie Harald Sæveruds *Kjempeviseslåtten* (1943/45) wiederum ist stark von Legenden umrankt, ohne dass das Stück bislang auf seine emotionale und musikalische Wirkung analysiert und seine Entstehungsumstände beschrieben worden wäre. Eine unlängst von Friedrich Geiger vorgenommene entsprechende Kontextualisierung konnte zeigen,[27] dass ironischerweise sogar auch hier die Sphären von „Musik" und „Politik" weit genug auseinanderreichten, damit der Komponist sich wissentlich der Dienste eines NS-Kollaborateurs bedienen konnte, da dieser als Notenschreiber für ihn unverzichtbar war, um die Orchesterpartitur im Herbst und Winter 1945/46 fertigzustellen.

Bei der Erforschung von Musik als Widerstand in Diktaturen ist die Quellenlage generell häufig disparat, entsprechend der geschilderten Umstände, dass Aktivisten möglichst keine Spuren hinterließen, um die Gefahr einer Enttarnung zu mindern. Daraus resultiert ein kaum handhabbares Maß an Wissenslücken, unberücksichtigten Fallbeispielen und unbearbeiteten Archivbeständen. Beispielsweise fanden sich im Archiv des Widerstandsmuseums in Oslo zwei Listen mit 123 bzw. 281 Namen von vertrauenswürdigen Musikerinnen und Musikern, die der „Kulturfront" zuzurechnen sind.[28] Viele Namen waren mit Berufsbezeichnungen wie „Pianist", „Sängerin", „Komponist" oder „Organist" versehen, ergänzt um ihre Anschriften. Weder enthält diese Liste allerdings einen Verfassernamen noch einen Hinweis auf einen Adressaten oder ein Datum. Aufgrund von drei Personen, die zwischen Herbst 1943 und Winter 1944 inhaftiert und deportiert wurden und in einem Fall verstarben, lässt sich der zeitliche Kontext dennoch annähernd festlegen. Auf welche Weise allerdings die einzelnen Personen dem musikalischen Widerstand verbunden waren, ob als passive Unterstützer oder Aktivisten, ob sie musikalischen Widerstand leisteten, politisch tätig waren oder verfolgten Juden bei der Flucht nach Schweden halfen, ist nur in Einzelfällen in Umrissen bekannt. Bei der methodischen

27 Friedrich Geiger, Harald Sæverud's „Kjempeviseslåten" – A Typical Resistance Composition?, in: Custodis / Mattes, Anm. 7.

28 Archiv des Widerstandsmuseums Oslo, Sig. HA-Deba_0015-HHI-15 *Adresser til kulturfronten*. Das derzeit in Vorbereitung befindliche Buch des Autors 2021, Anm. 1, wird diese Liste ausführlich präsentieren und zahlreiche Fallbeispiele von MusikernInnen, die auf dieser Liste aufgeführt sind, diskutieren. Bislang konnten Hintergrundinformationen zu 123 Namen zusammengetragen werden.

Gewichtung solcher Quellen ist daher der Anschein einer chronologisch oder quantitativ umfassenden Rekonstruktion zu vermeiden. Stattdessen lassen sich qualitativ repräsentative Einzelfallstudien zu systematischen Querschnittsthemen ausarbeiten. Um daraus allgemeinere Schlussfolgerungen für ein Modell zum musikalischen Widerstand ableiten zu können, basiert diese Herangehensweise auf einer intensiven Thesenbildung, die von folgenden Leitfragen zum norwegischen Musikleben während der deutschen Okkupationszeit ausgeht:

- Wie differenziert sich die Dialektik von Kunstautonomie und politisierter Musik nach regionalen, personellen, musikimmanenten, anlassbezogenen und zeitgeschichtlichen Faktoren?
- Wie differenziert sich das Modell einer „Transformation des Nordischen“, wenn man es auf den Konflikt nationalistischer deutsch-dominierter Machthaber versus patriotischer norwegischer Antipoden anwendet?
- Welche kulturellen, sozialen und politischen Traditionen blieben im Musik- und Kulturleben während der Besatzungsjahre intakt? Welche gesellschaftlichen Prämissen änderten sich dagegen so fundamental, dass diese Folgen bis in unsere Gegenwart fortwirken (insbesondere hinsichtlich der Beibehaltung, Umdeutung oder des Ersetzens deutscher Traditionen)?

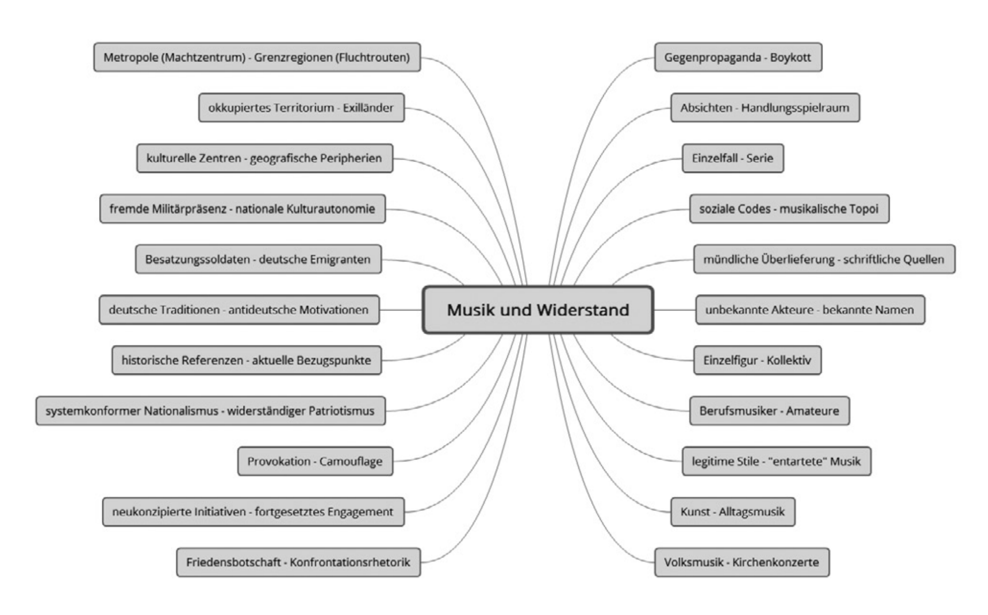


Abb. 1: Suchmatrix für Charakteristika von „Musik und Widerstand“ im NS-okkupierten Norwegen

Für die Ausarbeitung systematischer Querschnittsthemen wurde eine Suchmatrix mit Gegensatzpaaren entworfen (siehe Abb. 1), die sich bei Vorrecherchen als Charakteristika der spezifischen Situation in Norwegen herauskristallisierten und sich für einzelne Themenfelder entsprechend zusammenfügen ließen.

Es ist naheliegend, dass sich die Norweger unter der deutschen Besatzung pragmatisch so viel kulturelle Konstanz und Selbstbestimmung wie möglich erhalten wollten. Da sie sich mehrheitlich allen Versuchen des Reichskommissariats und der Quisling-Regierung zur Indoktrination und Kollektivierung fortlaufend widersetzten, wuchsen sie in eine passiv-widerständige Haltung hinein. Der Richtigkeit dieser Haltung konnte man gewiss sein, da sie vom König, der Exilregierung, kirchlichen Würdenträgern und anderen Autoritäten regelmäßig bekräftigt wurde. Zur Pflege dieser kollektiven Überzeugung konnte die Musik im Alltag einen wichtigen Beitrag leisten. Chöre, Kirchenkonzerte und privates Musizieren boten beispielsweise Gelegenheiten für unverdächtige Zusammenkünfte.

Die lose Organisationsform des musikalischen Widerstands hatte insgesamt sowohl strukturelle als auch inhaltliche Gründe: Zum einen gab es große regionale Unterschiede. Mehr als ein Drittel der damals schätzungsweise drei Millionen Norweger verteilte sich im Süden des Landes um die Hauptstadt Oslo herum, eine weitere halbe Million gruppierte sich um die mittelgroßen Städte Bergen und Trondheim und die restliche Bevölkerung war bis in den dünn besiedelten Norden verstreut. Zum anderen gingen organisierte Widerstandstätigkeiten meist aus bestehenden Institutionen wie Orchestern, Zeitungen, Verlagen oder Musikervereinigungen hervor, die politisches Handeln in der Illegalität als moralische Bürgerpflicht empfanden. Wie gefährlich feste Strukturen sind, da sie Spuren in der Öffentlichkeit hinterlassen, die von Verrätern an die Gestapo gemeldet werden konnten, zeigt sich beispielsweise daran, dass etwa alle 18 Monate die Zuständigkeiten für die sogenannte Kulturfront wechseln musste, da ihre führenden Köpfe als enttarnte Fluchthelfer selbst fliehen mussten. Fluchtursachen waren jedoch der Einsatz für bedrängte Regimegegner und jüdische Familien sowie die Produktion illegaler Zeitungen, nicht ausschließlich das Engagement für ein freies Musikleben.[29]

Darüber hinaus war eine dauerhaft straffe Organisation, wie sie im militäri-

29 Siehe als Querschnitt unterschiedlicher Quellensorten: Radioprogramm *Ole Jakob Malm om arbeidet i Koordinasjonskomiteen (KK)*, NRK 24. November 1964, online auf www.nb.no (10.08.2020); Tore Gjelsvik, Norwegian Resistance 1940–1945, London: C. Hurst 1978; Interview mit Kåre Norum, Hjemmefront Arkiv, NHM-16 Ragnar Ulstein; undatiertes Interview mit Ole Jacob Malm, NHM-16/I/L0003/0002/0001; Gerd Stray Gordon, The Norwegian Resistance during the German Occupation 1940–1945: Repression, Terror, and Resistance. The West Country of Norway, Ph D University of Pittsburgh 1978; Anders Christian Gogstad, Slange og Sverd. Hjemmefront og utefront leger og helsetjenester 1940–45, Bergen: Alma Mater 1995; Michelet, Anm. 12.

schen Widerstand üblich und notwendig war, kaum nötig, da kein Partisanennetz mit Nachrichten, Befehlen, Fluchtrouten und Nachschub aufrechterhalten werden musste. Auch waren nur selten kollektive Positionen für Künstler und Publikum zu koordinieren. Als beispielsweise 1942 eine Zwangsmitgliedschaft u.a. für die Berufsgruppe der Lehrer eingeführt werden sollte, konnte der Widerstand sie über die etablierten Strukturen der bisherigen Standesorganisationen und der ehemaligen Gewerkschaften am schnellsten erreichen.[30] Der Aufbau einer parallelen Struktur wäre zu ressourcenintensiv, spionageanfällig und zeitraubend gewesen. Abgesehen von einem als Generalstreik inszenierten Publikumsboykott offizieller Veranstaltungen, der in Oslo respektiert wurde, während man ihn in Bergen als diktatorische Zensur einer anonymen Instanz brüsk ablehnte, gab es kaum Angelegenheiten zentral zu koordinieren. Dies erklärt sich auch mit der Alltäglichkeit des Musiklebens. Anders als im militärischen Widerstand war kein Aggressor mit seinem Personal an bestimmten strategischen Orten zu bekämpfen, sodass man über möglichst jeden seiner Schritte informiert bleiben musste. Stattdessen war landesweit über mehrere Jahre eine gemeinschaftsbildende, patriotische Haltung aufrechtzuerhalten. Die allgemeine Stimmung hing stark vom Kriegsverlauf ab und war in den ersten zwei Jahren entsprechend gedrückt. Nach der deutschen Niederlage bei Stalingrad wuchs die Zuversicht der norwegischen Bevölkerung stetig, sodass die Stabilisierung der allgemeinen Moral eine große, permanente Aufgabe war.[31]

Im Unterschied zur eminenten Bedeutung dieser Aufgabe während der Besatzungszeit ist die Reichweite von Themen des zivilen Widerstands in der Nachkriegszeit relativ gering. Eine solche Form von Widerstand der kleinen Schritte lässt sich nur selten entlang spektakulärer Ereignisse erzählen. Zu Kriegszeiten war dies von großem Vorteil, da die Machthaber eine kollektive Stimmung mit gewaltsamen Methoden kaum bekämpfen konnten, sodass man im Fall der Musik auf propagandistische Mittel auswich. Wenn erstens diese Mittel aber bereits von der einheimischen Kulturszene dominiert werden, zweitens weite Teile der Bevölkerung traditionell über Vereine, Konzerte, gemeinsames Musizieren, Kirche und Schule fest in etablierte Strukturen eingebunden sind und sie drittens ihren dortigen Ansprechpartnern, Repräsentanten

30 Radioprogramm *Ole Jakob Malm om arbeidet i Koordinasjonskomiteen (KK)*, NRK 24. November 1964, online auf www.nb.no (10.08.2020); undatiertes Interview mit Ole Jacob Malm, NHM-16/I/L0003/0002/0001.

31 Ola Hegerberg, Teltlægret „Pappenheim", in: Sverre S. Amundsen / John Bjørkstad / Haakon Holmboe / G. Natvig Pedersen / Kåre Norum (Hg.), Kirkenes Ferda 1942, Oslo: J.W.Cappelens 1946; Radioprogramm *Kåre Norum om lærernes kamp mot nazifisering av den norske skole*, NRK 1. Juni 1967, online auf https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_dra_1994-13617P (10.8.2020); Torleiv Austad, Church Resistance against Nazism in Norway, 1940–1945, in: Kirchliche Zeitgeschichte 28 (2015), Heft 2, S. 278–293.

und Führungspersönlichkeiten vertrauen, ist es für Widerstandskämpfer leicht, eine Kulturfront aufzubauen und über längere Zeit zu halten. Somit wirkte die offizielle Propaganda der Machthaber nur auf ohnehin regimetreue Norweger. Alle anderen wollten nicht riskieren – so die landesweite Warnung der Widerstandsführung –, sich mit der Affirmation des offiziellen NS-Kulturlebens gegen die königstreue Mehrheit zu stellen und nach Kriegsende dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden.

IV. Spannweiten

Nicht zuletzt angesichts zahlloser Ereignisse, die keine Spuren hinterlassen haben, muss trotz aller rekonstruierbaren Kontexte der Eindruck vermieden werden, dass der musikalische Widerstand gegen die Besetzung Norwegens durch Hitler-Deutschland einer konstanten, homogenen und widerspruchsfreien Entwicklung gefolgt wäre. Wie alle anderen Bereiche der NS-Diktatur und des Zweiten Weltkriegs unterlag sie stattdessen den Verschiebungen, die von wechselnden personellen, politischen und militärischen Konstellationen verursacht wurden. Zudem sollte eine Erforschung von Musik als Widerstand nicht allein die Kernzeit einer Diktatur in den Blick nehmen. Denn die unter solchen extremen Bedingungen getroffenen Entscheidungen wären ohne eine kulturgeschichtliche Herleitung aus Traditionen und Haltungen der vorangegangenen Jahrzehnte weder verständlich, noch wären die Konsequenzen dieser Entscheidungen für die postdiktatorische Zeit hinsichtlich ideologischer wie personeller Kontinuitäten und Brüche ansatzweise erklärbar.

Eine solche Schnittmenge zwischen Besatzern und Besetzten war in Norwegen die gemeinsame tiefe Verbundenheit zur deutschen Kultur, die allerdings – entsprechend der sich widersprechenden politischen Überzeugungen – gegensätzlich interpretiert wurde. Hier zeigt sich einer der wesentlichsten Ansprüche des kollektiven Widerstands gegen Hitler-Deutschland: Man wollte ihm und seinem Regime nicht die Deutungshoheit über ein kulturelles Erbe überlassen, das Norwegen über Jahrhunderte tief geprägt hatte und das längst europäisches Allgemeingut geworden war. Diese Differenzierung zwischen traditionell gepflegtem deutschen Repertoire und deutschen Propagandakonzerten war zugleich ein Schlüssel für das Musikverständnis der Nachkriegszeit: Das Beibehalten einer Musiktradition aus den Vorkriegsjahren schlug bereits während der Okkupationszeit eine imaginäre Brücke in die Zukunft einer herbeigesehnten europäischen Nachkriegszeit. Diese Weitsicht, zwischen gemeinsamem Kulturgut und militärischen Besatzern zu unterscheiden, lieferte damit einen wesentlichen, ersten Baustein zu unserem heutigen Verständnis von Erinnerungskultur in einem gemeinsamen europäischen Kulturraum. Denn ein

Blick auf Musik als Widerstand zeigt Menschen und ihre Kultur unter außergewöhnlichen politischen Bedingungen: Unter dem Druck einer ungewollten, übermächtigen fremden Diktatur beschützen sie ihre eigenen Normen, Überzeugungen und Werke. Dafür ist Musik ein einzigartiges Werkzeug, politisch abweichende Meinungen zu kommunizieren und kulturelles Erbe zu bewahren.

Verfolgte Sinti- und Roma-MusikerInnen im NS-Staat[1]

Claudia Maurer Zenck

I. Die erste Massendeportation

Ein Foto, das Mitte Mai 1940 in Köln aufgenommen wurde, zeigt drei Kinder, die Gepäckbündel und Koffer sowie zwei Geigen und zwei Gitarren bewachen (Abb. 1). Das war die Szenerie der Aktionen, die damals gleichzeitig in Hamburg, im Raum Frankfurt-Karlsruhe-Stuttgart und in Düren-Köln-Hannover stattfanden. Von ihnen waren etwa 2.500 Menschen betroffen; es waren Sinti. Allein im Sammellager im Hamburger Hafen wurden 910 Sinti aus Hamburg und Norddeutschland interniert, bevor sie in einen Zug verladen wurden, der nach Osten fuhr. Das Ziel war das ‚Generalgouvernement', also der Teil des besetzten Polen, der relativ eigenständig war, verglichen mit den annektierten ‚Reichsgauen' (wie etwa der ‚Reichsgau Wartheland'); allerdings wurde er vom NS-Gouverneur Hans Frank am Amtssitz Krakau und von vielen Reichsbehörden zusätzlich verwaltet.

Bei diesen 910 im Hamburger Hafen Zusammengebrachten handelte es sich aber nicht um alle ‚Zigeuner' aus der Region: Etwa 300 weitere stellten nach Ansicht der Polizei kein Sicherheitsproblem dar und wurden also nicht deportiert. Was aber war im Mai 1940 bei den anderen das Sicherheitsproblem? Darauf gibt es zwei ‚historische' Antworten: Die erste greift in die Vergangenheit zurück, die zweite betrifft die damals aktuelle Lage.

1 Der Vortrag, der meine bisherigen Forschungen zum Thema punktuell zusammenfasst, setzt aus gegebenem Anlass einen kleinen Akzent auf Sinti aus Hamburg und einen größeren auf Roma aus dem ‚angeschlossenen' Österreich.

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 83–108. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-06



Abb. 1: Sammelpunkt Köln 1940 (mit freundlicher Genehmigung des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg)

1. Man muss nicht allzu weit in die Vergangenheit zurückgehen.[2] Es reicht wohl zu berichten, dass bereits 1899 in München eine ‚Zigeunerpolizeistelle' gegründet worden war, die die Registrierung und Überwachung der sogenannten ‚Zigeuner' zum Ziel hatte. Registrierung und Überwachung hatten im NS-Staat eine besonders hohe Konjunktur. So veranlasste diese Stelle bereits 1936, dass die Interpol in Wien eine Zentralstelle zur ‚Bekämpfung des Zigeunerunwesens'

2 Vgl. dazu meinen Aufsatz: Spuren unbekannter deutscher und österreichischer Musikerinnen. Auf der Suche nach NS-verfolgten Zigeunerinnen und ihrer Geschichte, in: Kulturelles Handeln – Montage – Musik & Gender – Musikvermittlung – Biographik (Festschrift Beatrix Borchard), http://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/spuren-unbekannter-deutscher-und-oesterreichischer-musikerinnen/ (veröff. 01.07.2016). Er hängt zusammen mit meinen Publikationen: Verfolgungsgrund: „Zigeuner". Nachruf auf unbekannte Musiker, in: mr-Mitteilungen H. 88 (Dez. 2015), S. 1–19; H. 89 (März 2016), S. 1–20; Verfolgungsgrund: „Zigeuner". Unbekannte Musiker und ihr Schicksal im „Dritten Reich", Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2016 (Antifaschistische Literatur und Exilliteratur – Studien und Texte 25); Mit der Geige ins KZ. Sinti- und Roma-MusikerInnen im NS-Staat, in: Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche, hg. v. Helen Geyer und Maria Stolarzewicz, Wien [u.a.]: Böhlau 2020 (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft 16), S. 193–243; sowie mit dem von mir mitherausgegebenen online verfügbaren Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit (www.lexm.uni-hamburg.de).

errichtete – als Österreich noch gar nicht als ‚Ostmark' ans ‚Dritte Reich' ‚angeschlossen' worden war.[3] 1938 wurde die ‚Zigeunerpolizeistelle München' nahtlos ins Reichskriminalpolizeiamt Berlin eingegliedert, wo in der neu etablierten „Reichszentrale zur Bekämpfung des Zigeunerunwesens" alle ‚Zigeuner', ‚Zigeunermischlinge' und andere ‚Wandergewerbetreibende' erfasst werden sollten.

Schon vor 1938 hatte es im ‚Dritten Reich' punktuelle Aktionen gegen ‚Zigeuner' gegeben, aber sie waren noch nicht landesweit organisiert. 1937 wurden in einigen größeren deutschen Städten Areale als ‚Zigeunerlager' ausgewiesen, wohin die örtlichen Sintifamilien umzuziehen hatten. Im Juni 1938 ordnete dann der ‚Reichsführer SS' und Chef der gesamten Polizei, Heinrich Himmler, energische Schritte in dieser Richtung an: die sogenannte Aktion ‚Arbeitsscheu Reich'. Sie diente angeblich der vorbeugenden Verbrechensbekämpfung, zu der es bereits im Dezember 1937 einen Erlass gegeben hatte, und bedeutete nun Vorbeugehaft vor allem für ‚Zigeuner' und ‚Zigeunermischlinge'. In jedem Kripobezirk sollten mindestens 200 arbeitsfähige Männer erfasst werden, die sich weigerten, Zwangsarbeit zu leisten, oder die als Selbstständige tätig waren – wie reisende Korbmacher, Händler, Schausteller, Artisten und Musiker. Viele von ihnen wurden ins KZ Sachsenhausen deportiert, wo man sie gut als Arbeitskräfte für die SS-eigenen Betriebe ausbeuten konnte.[4]

Für einige Sinti-Musiker bedeutete diese Aktion, dass sie spätestens jetzt ihren Wandergewerbeschein verloren, für andere in fester Anstellung, dass sie nach und nach aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen wurden. Eine bereits am 15. November 1933 erlassene Verordnung hatte es zwar schon damals möglich gemacht, jede missliebige Person, die „die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht"[5] besaß, aus einer der Reichskulturkammern hinauszuwerfen und damit berufsunfähig zu machen; dieser § 10 war ein Gummiparagraph, denn er konnte auf *alle* Unerwünschten angewandt werden, also nicht nur auf Menschen jüdischer Abstammung, politischer Gegnerschaft oder homosexueller Orientierung, sondern auch auf ‚Neger' und ‚Zigeuner', die professionell Musik machten. Aber der flächendeckende Ausschluss kam im Falle der ‚Zigeuner'musikerInnen erst nach und nach und

3 Selma Steinmetz, Österreichs Zigeuner im NS-Staat, Wien [u.a.]: Europa Verlag 1966 (Monographien zur Zeitgeschichte. Schriftenreihe des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstands), S. 13.

4 Karola Fings / Frank Sparing, Rassismus – Lager – Völkermord. Die nationalsozialistische Zigeunerverfolgung in Köln, Köln: Emons 2005 (Schriften des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln 13), S. 94; Guenter Lewy, „Rückkehr nicht erwünscht". Die Verfolgung der Zigeuner im Dritten Reich, München [u.a.]: Propyläen 2001, S. 81; ähnlich bereits Ulrich König, Sinti und Roma unter dem Nationalsozialismus. Verfolgung und Widerstand, Bochum: Studienverlag Brockmeyer 1989, S. 56f.

5 Quelle: Reichsgesetzblatt 1933 I, S. 797.

soll, entgegenzutreten und auf das Gutachten der Reichsstelle für Sippenforschung zu verweisen.

Berlin, den 12. Februar 1940

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Dr. Peter Raabe

Strawinsky-Aufführungen während des Krieges unzulässig

Verschiedene Anfragen veranlassen mich, darauf hinzuweisen, daß der in Rußland geborene und in Frankreich lebende Komponist Igor Strawinsky französischer Staatsangehöriger ist. Gemäß dem Schlußsatz meiner Bekanntmachung über „Fortführung des Konzertlebens" vom 18. 9. 1939 (Amtl. Mitt. 1939 S. 57) sind daher für die Dauer des Krieges Aufführungen seiner Werke in Deutschland unzulässig.

Berlin, den 1. Februar 1940

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Dr. Peter Raabe

Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer

Auf Grund des § 10 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797) sind die nachstehenden Personen aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden:

Argus, Hermann, Gleiszellen-Gleishorbach, geb. in Maikammer am 15. 12. 1905 — VII 3726/38 —.

Arndt, Johannes, zuletzt wohnhaft Christfelde, geb. in Strenz am 28. 5. 1896 — VII 6611/39 —.

Bachrich, Dr. Ernst, Wien II, Untere Angartenstr. 36, geb. in Wien am 30. 5. 1892 — N 5517/39 —.

Ehrich, Hilde, Bochum, Dibergstr. 13, geb. in Bochum am 18. 8. 1911 — N 3947/37 —.

Eichner, Wilhelm, Wien IV, Starhemberggasse 23, geb. in Lipnik am 5. 5. 1884 — N 6014/39 —.

Eisner, Gustav, Wien XVIII, Leopold-Ernst-Gasse 4/3, geb. in Wien am 8. 8. 1888 — N 5420/38 —.

Erdtmann, Helga, Berlin-Charlottenburg, Fredericiastraße 3, geb. in Berlin am 28. 4. 1918 — N 5384/38 —.

Friedländer, Margot, Berlin C, Waßmannstr. 24, geb. in Berlin am 12. 3. 1917 — N 6018/39 —.

Greis, Georg, Neumarkt a. d. Raab, Nr. 219, geb. in Neumarkt am 24. 1. 1903 — VII 6807/39 —.

Greis, Gottfried, Zigeuner, Neumarkt a. d. Raab, Nr. 213, geb. in Neumarkt am 28. 7. 1903 — VII 6805/39 —.

Greis, Ignatz, Zigeuner, Neumarkt a. d. Raab, Nr. 213, geb. in Neumarkt am 30. 7. 1905 — VII 6806/39 —.

Greis, Karl, Zigeuner, Neumarkt a. d. Raab, Nr. 213, geb. in Neumarkt am 24. 12. 1912 — VII 6925/39 —.

Haber, Leopold, Wien VI, Gumpendorfer Str. 94, geb. in Wien am 25. 1. 1866 — N 6015/39 —.

Horvath, Julius, Zigeuner, Unterwart Nr. 4, Zigeunerlager, geb. in Unterwart am 12. 8. 1871 — VII 6819/39 —.

Horvath, Wenzel, Zigeuner, Markt Allhau, Nr. 11, geb. in Markt Allhau am 22. 11. 1908 — VII 6724/39 —.

Jacobsen, Ernst, Berlin W 30, Schwäbische Str. 14, geb. in Hamburg am 24. 12. 1884 — N 4946/38 —.

Jungwirt, Paul, Obere Fellach Nr. 79 b. Villach, geb. in Bruck am 20. 11. 1908 — VII 6657/39 —.

Kaplan, Hans, Wiesbaden, Rheingauer Str. 15, geb. in Wiesbaden am 12. 11. 1909 — N 2472/37 —.

Karoly, Georg, Zigeuner, Zuberbach Nr. 78, geb. in Zuberbach am 3. 10. 1877 — VII 6923/39 —.

Karoly, Michael, Zigeuner, Kemeten Nr. 18/Steiermark, geb. in Kemeten am 12. 7. 1906 — VII 6809/39 —.

Köhler, Fritz, Zigeuner, Heilbronn-Böckingen, Schrunzenstraße 5, geb. in Winnental am 18. 4. 1914 — VII 7062/39 —.

Köhler, Nora, Pforzheim, Bleichstr. 50, geb. in Bochum am 7. 3. 1881 — N 5044/39 —.

Kotzinger, Otto, zuletzt wohnhaft Gundelfingen, Hauptstraße 78, geb. in Köln am 9. 9. 1906 — VII 6910/39 —.

Kuschel, Helmuth, zuletzt wohnhaft Luckau, Lindenstraße 3, geb. in Lübben am 21. 11. 1914 — VII 6409/39 —.

Laad, Stefan, Wien II, Vorgartenstr. 186, geb. in Sarajewo am 5. 5. 1917 — N 6062/39 —.

Lehmann, Xaver, Zigeuner, Düsseldorf, Kirchstr. 8, geb. in Erstein am 6. 1. 1908 — VII 5970/39 —.

Lehner, Otto, zuletzt wohnhaft Preßburg, Hinkelplatz 20, geb. in Wien am 14. 1. 1896 — VII 3399/38 —.

Leitzke, Heinz, zuletzt wohnhaft Beudel, Krs. Templin, geb. in Berlin am 9. 4. 1914 — VII 6161/39 —.

Meißner, Richard, Dresden-A., Amonstr. 77, geb. in Fertigswalde am 21. 9. 1892 — VII 1163/36 —.

Müller, Werner, zuletzt wohnhaft Hannover-Wülfel, Eichelkampstr. 5, geb. in Hannover am 25. 7. 1902 — VII 5936/39 —.

Petroldt, Ludwig, zuletzt wohnhaft Schwabach bei Nürnberg, Mühlgasse 1, geb. in Schwabach am 16. 8. 1914 — VII 6845/39 —.

Reinhardt, Anton, Zigeuner, Reutlingen, Lederstr. 34, geb. in Maria Einsiedel (Schweiz) am 10. 5. 1895 — VII 6645/39 —.

Reinhardt, Johannes, Zigeuner, Reutlingen, Albstraße 8, geb. in Ligingen am 6. 10. 1899 — VII 6641/39 —.

Reinhardt, Wilhelm, Zigeuner, Heilbronn, Barraken 48, geb. in Heilbronn am 16. 2. 1914 — VII 7061/39 —.

Sander, Richard, Düsseldorf, Klosterstr. 61, geb. in Hannover am 2. 9. 1908 — N 4610/38 —.

Sarkösszi, Emmerich, Zigeuner, Königsdorf, Zigeunerlager, geb. in Niezk/Ung. am 30. 4. 1910 — VII 6796/39 —.

Sarközi, Anton, Zigeuner, St. Martin a. d. Raab Nr. 112, geb. in St. Martin am 3. 12. 1910 — VII 6791/39 —.

Sarközi, Josef, Zigeuner, Zahling/Steiermark, Nr. 2, geb. in Zahling am 14. 7. 1874 — VII 6789/39 —.

Sarközi, Julius, Zigeuner, St. Martin a. d. Raab Nr. 116, geb. in St. Martin am 23. 3. 1904 — VII 6792/39 —.

Sarközi, Karl, Zigeuner, St. Martin a. d. Raab Nr. 115, geb. in Doiber am 20. 10. 1889 — VII 6790/39 —.

Sarközy, Gottfried, Zigeuner, Gritsch Bgl. Kr. Jennersdorf, geb. in Gritsch am 14. 2. 1901 — VII 6797/39 —.

Sarközy, Ludwig, Zigeuner, Unterschützen/Steiermark Nr. 17, geb. in Unterschützen am 7. 9. 1904 — VII 6793/39—.

Schaidacher, Egon, Straubing, Ludwigsplatz 9, geb. in Reichenhall am 18. 11. 1912 — VII 6365/39 —.

Seger, Albert, Zigeuner, Villach, Seebach-Kaserne, geb. in Wien am 14. 5. 1917 — VII 6922/39 —.

Seger, Felix, Zigeuner, Seebach b. Villach, Kaserne 4, geb. in Quieska (Italien) am 28. 8. 1905 — VII 7036/39 —.

Seger, Ferdinand, Zigeuner, Obere Fellach b. Villach, Nr. 79, geb. in St. Jakob am 27. 4. 1883 — VII 6660/39 —.

Einrichtung einer „Stunde der Unterhaltungsmusik"

Im Zuge der von der Reichsmusikkammer eingeleiteten musikkulturellen Förderungsmaßnahmen wurde nunmehr neben der „Stunde der Musik" und den „Konzerten junger Künstler" eine „Stunde der Unterhaltungsmusik" ins Leben gerufen. Diese in Zusammenarbeit mit dem Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands und der Wirtschaftsgruppe Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe geschaffene Neueinrichtung soll dazu dienen, ein wertvolles arteigenes Musiziergut in der Darbietung ausgewählter deutscher Unterhaltungskapellen herauszustellen.

Die erste „Stunde der Unterhaltungsmusik" findet am 20. Februar d. J., 16 Uhr, im Palmensaal des Hauses Vaterland, Berlin, Potsdamer Platz, statt. Die Veranstaltung wird durch eine Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, eröffnet.

Seger, Konrad, Zigeuner, Obere Fellach b. Villach, geb. in Pulstrana (Jugoslawien) am 21. 10. 1913 — VII 6656/39 —.

Seger, Martin, Zigeuner, Seebach b. Villach, geb. in Petschnitzen am 2. 10. 1877 — VII 6921/39 —.

Seyer, Paul, zuletzt wohnhaft Hamburg, Steindamm 3, geb. in Bremen am 2. 3. 1899 — VII 1112/36 —.

Spengler, Otto, Wiesbaden, Steingasse 34, geb. in Geigant/Bayern am 16. 3. 1906 — VII 6364/39 —.

Stromberger, Karl, Wien IX, Moselgasse 8, geb. in Wien am 24. 3. 1902 — N 6011/39 —.

Taubmann, Johann, Zigeuner, St. Martin b. Villach, Kaserne, geb. in St. Martin am 22. 6. 1913 — VII 6659/39 —.

Taubmann, Karl, Zigeuner, Seebach b. Villach, Kaserne, geb. in St. Martin am 7. 3. 1915 — VII 6613/39 —.

Witte, Max, Berlin, Schwedter Str. 251, geb. in Berlin am 13. 7. 1878 — VII 496/36 —.

Die Ausgeschlossenen haben das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete verloren.

Als **Musikerzieher** ist ausgeschlossen worden:

Schmidt, Georg, Berlin-Pankow, Elsa-Brandström-Str. 2, geb. in Basdorf am 9. 11. 1885 — VII 6442/39 —.

Als **Musikerzieher** und **Leiter einer Lehrlingskapelle** ist ausgeschlossen worden:

Pinkert, Friedrich, Kemberg, Bez. Halle, Wittenbergstraße 17, geb. in Kemberg am 14. 5. 1920 — VII 6058/39 —.

Als **Musikerzieher, Chorleiter** und **Leiter von Volksmusikvereinen** sind ausgeschlossen worden:

Braun, Otto, Frankfurt a. M., Königstr. 79, geb. in Biebrich/Rh. am 13. 4. 1900 — VII 6267/39 —.

Kleber, Arthur, Berlin-Charlottenburg, Goethestr. 14 a, geb. in Berlin am 2. 3. 1895 — VII 2072/37 —.

Als **Musikerzieher** sind abgelehnt worden:

Machan, Fritz, zuletzt wohnhaft Innsbruck, Leopoldstraße 36, geb. in Wien am 22. 6. 1900 — VII 6624/39 —.

Rausch, Helmut, Chemnitz, Zietenstr. 85, geb. in Chemnitz am 19. 1. 1914 — VII 6210/39 —.

Tupy, Josef, zuletzt wohnhaft Swinemünde, Mühlenstraße 19, geb. in Wien am 24. 2. 1880 — VII 551/37 —.

Als **Musikerzieher** und **Musikalienhändler** wurden abgelehnt:

Kraske, Kurt, zuletzt wohnhaft Berlin-Neukölln, Stuttgarter Str. 13, geb. in Berlin am 2. 10. 1903 — VII 5127/38 —.

Ulbricht, Alfred, Annaberg i. E., Sommerleite 42, geb. in Altendorf am 22. 11. 1886 — VII 6470/39 —.

Berlin, den 10. Februar 1940

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Dr. Peter Raabe

Abb. 2: Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer, in: AMdRMK 7, Heft 2, 15. Februar 1940, S. 8ff.

vergleichsweise deutlich später als bei den jüdischen MusikerInnen in Gang, und zwar vermutlich im Zusammenhang mit dem ‚Anschluss' Österreichs im März 1938. Denn seitdem wurde in diesem nunmehr ‚Ostmark' genannten Teil Großdeutschlands ganz energisch und gründlich versucht, der ‚Zigeunerplage' Herr zu werden. Berlin empfing von dort aus einige ‚Anregungen', und so enthalten die ersten Ausschlusslisten, in denen die ‚Zigeuner' als solche benannt werden – ein ungewöhnliches Procedere, denn ausgeschlossene jüdische MusikerInnen wurden nicht als jüdisch deklariert –, vergleichsweise viele österreichische Roma-Musiker: Auf der Ausschlussliste vom 15. Februar 1940 finden sich ganze Familien namens Greis, Haber, Sarkö(s)zi, dazu Seger und Taubmann (Abb.2).

2. Die aktuelle Seite des vorgeblichen Sicherheitsproblems durch die Sinti und Roma bestand darin, dass am 10. Mai 1940 der Überfall auf die Benelux-Länder und Frankreich begonnen hatte.[6] Die drei eingangs genannten Gebiete, in denen 1940 die Sinti und Roma gesammelt wurden, um ins ‚Generalgouvernement' deportiert zu werden, lagen im Westen des Deutschen Reichs. Das Oberkommando der Wehrmacht hatte Himmler schon Monate vor dem Überfall auf die westeuropäischen Länder zu bedenken gegeben, dass ‚Zigeunern' der Aufenthalt in benachbarten Grenzgebieten verboten werden müsse,[7] denn sie waren vor allem wegen ihrer Mobilität der Spionage verdächtig – ein Vorwurf, der bereits um 1500 aufgekommen war. Daher wurden sie als „militärische Risikofaktoren" eingeschätzt,[8] obwohl schon bald nach dem Überfall auf Polen 1939 der sogenannte Festsetzungserlass eingeführt worden war. Dieser war die zweite der flächendeckenden Maßnahmen, mit denen die Sinti und Roma im NS-Staat seit der Aktion ‚Arbeitsscheu Reich' von 1938 überzogen und verfolgt wurden. Er untersagte ihnen die Entfernung vom Wohnort. Bei Zuwiderhandlung drohte das KZ. Gerade den reisenden Gewerben, also auch den WandermusikerInnen, wurden damit ihre Arbeitsmöglichkeiten genommen.

Damit sollte den Sinti und Roma im ‚Großdeutschen Reich' aber auch die Flucht ins Exil, die zumindest den Wandergewerbetreibenden normalerweise leichtgefallen wäre, unmöglich gemacht werden. Das scheint auch weitestgehend gelungen zu sein. Es gibt zwar einige wenige Hinweise in den Ausschlusslisten der AMdRMK, die vermuten lassen, dass die betreffende Person unter-

6 Michael Zimmermann, Deportation ins „Generalgouvernement". Zur nationalsozialistischen Verfolgung der Sinti und Roma aus Hamburg, in: Viviane Wünsche / Uwe Lohalm / Michael Zimmermann, Die nationalsozialistische Verfolgung Hamburger Roma und Sinti, Hamburg: Landeszentrale für politische Bildung 2002, S. 61–80, hier S. 65.

7 Ebd.

8 Udo Engbring-Romang, Die Verfolgung der Sinti und Roma in Hessen zwischen 1870 und 1950, hg. v. Adam Strauß für Verband Deutscher Sinti und Roma, Landesverband Hessen, Frankfurt am Main: Brandes und Apsel 2001, S. 180f.

getaucht oder geflohen war, denn manchmal heißt es dort: „zuletzt wohnhaft gewesen …“. Man hatte also keine gegenwärtig gültige Adresse von ihnen, obwohl selbst die Wandermusiker im Winter an einem festen Wohnort lebten (und dies betraf nicht nur Sinti und Roma). Erschwerend für die Flucht aus ‚(Groß-)Deutschland‘ und das Exil war aber die traditionelle Familienstruktur der Sinti und Roma: In ihrem sehr starken Familienverband ließen die Jungen die Alten nicht freiwillig im Stich, und die Alten wollten dort sein, wo die Jungen lebten. (Dies wird noch am furchtbaren Schicksal der Familie Reinhardt aus Karlsruhe deutlich werden.)

Immerhin siedelten sich zwischen 1933 und 1938 an der Wiener Peripherie eine Reihe von Familien an, die dem Leben in Nazideutschland das Exil in Österreich vorzogen, und noch 1939 scheinen einige Familien nach Tirol geflohen zu sein, wo man sie aber nicht haben wollte und deswegen bei Nacht und Nebel über die ‚Gaugrenze‘ nach Salzburg abschob. Ihre Namen und die Namen jener unter ihnen, die hauptsächlich dem Musikerberuf nachgingen, müssen erst noch erforscht werden.[9]

In Villach in Kärnten wohnten mehrere Sinti-Musikerfamilien – im Winter, denn im Sommer reisten sie durch Europa –, von denen einige Mitglieder sich vor der Inhaftierung in Zwangsarbeitslagern über die nahe Grenze nach Italien retten konnten – so die Erinnerung einer überlebenden Sintezza aus Villach, Rosa Winter. Auch die Namen dieser Exilanten sind noch nicht bekannt.

Welche anderen Überlebensmöglichkeiten hatten die Sinti und Roma im ‚Dritten Reich‘?

II. Überlebensmöglichkeiten

Noch einmal ins Jahr 1940 und zu den ins ‚Generalgouvernement‘ Deportierten. Um sie aus den grenznahen Gebieten zu entfernen, sollten – wie schon beschrieben – die sogenannten ‚militärischen Risikofaktoren‘, egal ob Männer, Frauen oder Kinder, weit nach Osten ins ‚Generalgouvernement‘ verfrachtet werden, wo ihnen angeblich Land zugeteilt und sie auf Bauernhöfen angesiedelt werden würden. Das hing scheinbar mit Hitlers Siedlungspolitik zusammen: In dem überfallenen und besiegten Polen sollten ‚Volksdeutsche‘ angesiedelt werden, um dem deutschen Volk mehr ‚Lebensraum‘ zu verschaffen. Dieser Plan bezog sich allerdings nur auf die annektierten Gebiete Polens, die neuen sogenannten Reichsgaue ‚Wartheland‘ und ‚Danzig-Westpreußen‘. Ins ‚Generalgouvernement‘ dagegen wurden alle ethnisch unerwünschten Bevölkerungsteile ‚umgesiedelt‘. Daher war das Versprechen von Bauernhöfen im

9 Primavera Drießen-Gruber bereitet eine Publikation über verfolgte Roma-MusikerInnen in Österreich vor.

‚Generalgouvernement' für die deutschen Sinti reine Augenwischerei. Stattdessen wurden die Familien dort entweder auf offener Strecke ausgesetzt und ohne Papiere sich selbst überlassen, in verschiedenen Städten auf Lager verteilt oder auch nur in Scheunen eingewiesen.[10] Aus diesen ‚Umgesiedelten', inklusive Kindern, Frauen und alten Leuten, wurden Zwangsarbeiterkolonnen zum Bau von Straßen, Bunkern, Schützengräben und KZs zusammengestellt.

In Bełżec, wohin die 910 aus Hamburg Deportierten zunächst verfrachtet wurden, und in Krychów bei Sobibór, wo sie endeten, kamen 80% von ihnen um, also etwa 730. Innerhalb der ersten zwei Wochen starben allein 75 Kinder, darunter auch, um ein konkretes Beispiel zu geben, das neugeborene Baby der Maria Weiß. Maria Weiß war die älteste Tochter der siebenköpfigen Sinti-Familie Weiß aus Hamburg-Harburg, deren Vater Karl Weiß abends mit Geige oder Cello, vermutlich gemeinsam mit einem Kollegen, in verschiedenen Gaststätten Harburgs Musik gemacht und dafür bei den Gästen einen Obolus eingesammelt hatte. Man nannte das ‚ständeln'. Im Duden wird man dieses altmodische Verb übrigens nicht finden, auch nicht in einer Auflage vom Anfang des 20. Jahrhunderts, wohl aber mit etwas anderer Bedeutung – stehen bzw. in hessischer Mundart: auf einem Spaziergang zu einem Schwätzchen stehen bleiben – im Grimm'schen Wörterbuch.[11] Dieses damals eine Art der Unterhaltungskultur bezeichnende Wort schaffte es also nie aus der regionalen Beschränkung in die sprachliche ‚Hochkultur'. Und heute ist die damit benannte Sache seit langem vergessen; allenfalls sehen wir noch Musiker auf den Straßen spielen oder Rosenverkäufer durch Restaurants wandern.

Die überlebenden 20% der aus Hamburg Verschleppten wurden Ende 1940 in Krychów von ihren Bewachern sitzengelassen, da die SS die Kosten des Lagers im kommenden Winter nicht tragen wollte. Von der Familie des ‚ständelnden' Harburger Musikers Karl Weiß und der des Kapellenleiters Josef Kling aus Karlsruhe ist bekannt, dass sie sich auf eigene Faust Richtung Heimat durchschlagen wollten. Ohne Geld und ohne Papiere gelang dies nur den Klings; allerdings wurden sie bald in Karlsruhe aufgegriffen und ins KZ Dachau bzw. Ravensbrück deportiert.[12] Die Familie Weiß kam gar nicht so weit; sie wurde noch im ‚Generalgouvernement' von der SS aufgegriffen und ins jüdische Ghetto von Siedlce gesteckt; ihre Deportationsgeschichte war damit noch lange nicht zu Ende.

Ob der Vater Karl Weiß bei der Deportation wie die Kölner Familie auf dem Foto (Abb. 1) trotz des Verbots, Wertsachen und Musikinstrumente auf

10 Michail Krausnick, Abfahrt Karlsruhe. Die Deportation in den Völkermord, Karlsruhe: Verband der Sinti und Roma Karlsruhe e.V. 1990, S. 14.

11 Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. X, II. Abteilung, I. Teil, Leipzig: Hirzel 1919, S. 738.

12 Michail Krausnick, Wo sind sie hingekommen? Der unterschlagene Völkermord an den Sinti und Roma, Gerlingen: Bleicher 1995, S. 15–56.

den Transport mitzunehmen, zumindest seine leichter als das Cello zu transportierende Geige eingepackt hatte, ist nicht bekannt. Vielleicht hätte er davon nützlichen Gebrauch machen können, so wie die Musikerfamilie aus der weitverzweigten Sippe namens Reinhardt. Sie wurde ebenfalls aus dem grenznahen Westen des Deutschen Reichs ins ‚Generalgouvernement' deportiert und dort vermutlich sich selbst überlassen. Der Vater und seine Söhne hatten sich nicht von ihren Instrumenten getrennt. Sie gaben sich als deutsch-ungarische Musiker aus und schlugen sich anscheinend sage und schreibe mehr als vier Jahre lang bis zur Befreiung im ‚Generalgouvernement' durch, unter Bedrohung durch die SS und zuletzt im Untergrund lebend. Ein Sohn dieser Familie, dessen Geigenstudium am Konservatorium von Mainz durch die NS-Verfolgung unterbrochen wurde, ist unter seinem Romanes-Spitznamen bekannt geworden: Er gründete 1967 sein Schnuckenack-Reinhardt-Quintett. Mit ihm machte er den sogenannten Sintijazz in Deutschland bekannt; mit einem größer besetzten Ensemble brachte er 1967, also im selben Jahr, im Kölner Konzerthaus Gürzenich aber auch originäre Musik der Sinti zu Gehör und dem deutschen Publikum 22 Jahre nach Kriegsende überhaupt erstmals wieder zu Bewusstsein.[13] Der österreichische Vertreter des Gypsyjazz, Zipflo Weinrich, stammt übrigens aus der Familie des Wiener Musikers Rudolf Weinrich, dessen Verfolgung im NS-Staat (wie eben die seines Kollegen Schnuckenack Reinhardt) noch skizziert wird.

Für die nicht Deportierten gab es einige potenzielle Überlebensmöglichkeiten, z.B. dann, wenn eine der seltenen Ausnahmeregelungen geltend gemacht werden konnte; das war beispielsweise bei ehemaligen Wehrmachtsangehörigen, sozial gut integrierten und fest angestellten oder eine kriegswichtige Arbeit verrichtenden oder aber ausländischen Sinti und Roma der Fall. Allerdings handhabten die für ‚Zigeunerfragen' zuständigen Kripobeamten diese Ausnahmeregelungen völlig willkürlich, wie viele vergleichbare Fälle zeigen. Durch eine weitere – die wirksamste – Ausnahmeregelung war z.B. der Geigenbauer Fridolin K., der Mitte der 1920er-Jahre aus Württemberg nach München gekommen war und dort geheiratet hatte, vor der lebensbedrohlichen Deportation geschützt: nämlich durch die bestehende, rechtsgültige Ehe mit seiner ‚deutschblütigen' Frau Maria. Aber er selbst, sein ältester, halbwüchsiger Sohn und sein Bruder wurden im Oktober 1943 zwangssterilisiert. Sie erholten sich nie von dieser Entwürdigung; der Sohn starb mit nur 41 Jahren.

Ein anderer junger Sinto, der 1944 mit 13 Jahren zwangssterilisierte Hans (Ranco) Brantner, geriet nach dem Krieg zeitweise völlig aus der Bahn, obgleich er immer wieder versuchte, sich durch ein Musikstudium zu stabilisieren.

13 Dies kam zur Sprache im Film *Die Ballade von Schnuckenack Reinhardt* (2000) von Andreas Öhler.

Der ‚Zigeunermischling ersten Grades' Josef Reinhardt, der am Konservatorium in Stuttgart Violine studiert hatte, war seit 1931 mit einer ‚deutschblütigen' Frau in sogenannter ‚Zigeunerehe' verbunden. Sie hatten zwei Söhne und wollten ihre Ehe in München bürgerlich legalisieren. Im Januar 1936 war eine Bestimmung in Kraft getreten, nach der ‚Deutschblütigen' und ‚Mischlingen' mit höchstens einem Viertel ‚Zigeuneranteil' die Heirat erlaubt war; über den ‚Zigeuneranteil' urteilte die „Rassenhygienische und bevölkerungsbiologische Forschungsstelle" in Berlin. Aber im Juni 1941 wurden die Standesbeamten per Erlass zu besonderer Vorsicht bei Eheschließungen ermahnt, da das ‚Zigeunerblut' die ‚Reinerhaltung' des deutschen Blutes gefährde, und die Bestimmung von 1936 wurde annulliert. Die Heirat wurde den Reinhardts 1943 daher auch nur unter der Bedingung erlaubt, dass der junge Familienvater sich vorher sterilisieren ließ. Mit dieser Regelung wurde gleichzeitig verhindert, dass seine Frau und die Kinder der öffentlichen Fürsorge zur Last fielen, wenn die Beziehung einfach nur verboten worden wäre.

Im Raum Nürnberg wurde ein ähnlicher Fall anders entschieden: Der Antrag auf Heiratsgenehmigung der Sintezza Maria S. und des ‚deutschblütigen' Musikers Andreas N. wurde im Januar 1944 abgelehnt. Daraufhin gab der junge Mann nach langem Zögern im September 1944 seine Einwilligung zur Sterilisation. Doch die Heiratserlaubnis wurde ihnen weiterhin verweigert, und selbst wenn Maria S. ein ‚Zigeunermischling' war, hätte dies ganz im Einklang mit dem Erlass des Reichsinnenministers vom Juni 1941 zum Schutz des ‚deutschen Blutes' gestanden. Da das Paar anscheinend keine Kinder hatte, fiel auch eine pragmatische Lösung wie die in München aus; im Gegenteil: Man warnte Maria S., sie müsse die sexuelle Beziehung zu Andreas N. abbrechen, um nicht deportiert zu werden.

Schätzungsweise 2.000 bis 2.500 Sinti und Roma wurden zur Sterilisation gezwungen, darunter viele Jugendliche ab 12 Jahren – nicht zu vergessen die 140 Frauen und Mädchen, einige deutlich jünger als 12 Jahre, an denen seit Dezember 1944 im KZ Ravensbrück grauenhafte Sterilisationsexperimente durchgeführt wurden.

Josef Reinhardt[14], der nach dem Krieg als Erwachsener als Musiker und (womöglich Instrumenten-)Händler wieder in seiner Heimatstadt Karlsruhe lebte, entging dagegen 1943 der Sterilisation – allerdings nur knapp und unter katastrophalen Umständen. Sein Fall zeigt, wie prekär bedingte Ausnahmen waren; er ist auch ein Beispiel für den Zusammenhalt der Familien und ein besonders

14 Zu den Schwierigkeiten der Forschung gehört, dass es sehr verbreitete Familiennamen gibt, wie z.B. Reinhardt, und dass es zusammen mit häufig gleichen ‚legalen' Vornamen (andere als die intern gebräuchlichen Romanes-Namen) auch zu Namensgleichheiten kommt. Dieser 1943 16-jährige Josef R. ist also nicht identisch mit dem zuvor behandelten Geiger gleichen Namens, der seit 1931 in ‚Zigeunerehe' lebte und 1943 legal heiratete.

abstoßendes Exempel für polizeiliche Willkür. Reinhardts Familie wurde zunächst nicht deportiert, vermutlich, weil sein Vater Karl Reinhardt im Ersten Weltkrieg als Soldat gedient hatte und auf dem kriegswichtigen Flugplatz arbeitete. Vielleicht war er früher Geigenbauer oder Instrumentenhändler gewesen, denn die Familie besaß wertvolle Violinen. Der in Karlsruhe für die ‚Zigeunerfragen' zuständige und berüchtigte Beamte Max Regelin drängte den Vater, seine Unterschrift zur Sterilisation seines 16-jährigen Sohnes Josef zu geben; andernfalls drohe das KZ. Nach Auschwitz war im selben Jahr 1943 bereits der älteste Sohn der Familie, Anton R., bis 1942 Soldat – seit 1941 wurden keine Sinti mehr regulär eingezogen und bis 1942 alle Soldaten, die als ‚Zigeuner' oder ‚Zigeunermischlinge' bekannt waren, aus der Wehrmacht entlassen –, mit seiner hochschwangeren Frau Mathilda und ihren kleinen Kindern deportiert worden.[15]

Unmittelbar bevor es zur Entscheidung über die Sterilisierung des 16-jährigen Josef kam, geschah eine weitere Katastrophe: Sein 21-jähriger Bruder Johann, ein Glasschleifer, wurde in eine Rauferei mit einem Matrosen verwickelt. Johann Reinhardt konnte sich hinterher an nichts mehr erinnern, da er betrunken gewesen war, und versteckte sich vor der Polizei. Um seinen Vater dazu zu bringen, das Versteck zu verraten, nahm Regelin die 18-jährige Tochter Veronika in Geiselhaft. Ihr Bruder unterschrieb daraufhin ein Geständnis, das ihn stark belastete. Er wurde zum Tode verurteilt und ein Gnadengesuch abgelehnt, anscheinend auch deswegen, weil Regelin falsche Aussagen über die angeblich asoziale Familie machte. (Tatsächlich waren alle in fester Anstellung, auch die beiden Teenager Josef und Veronika.) Daraufhin war auch deren Schicksal besiegelt. Immerhin war der Beamte so ‚großzügig', dem Vater anheimzustellen, ob er, seine Frau und ihre beiden jüngsten Kinder ins Lager Lackenbach in der ‚Ostmark' oder ins KZ Auschwitz transportiert werden wollten. Und da dem Vater der Unterschied zwischen den beiden Lagern nicht bekannt war, entschied er sich für Auschwitz, weil er seinen ältesten Sohn mit dessen Familie dort wähnte und Regelin verschwieg, dass Anton Reinhardt und seine Familie schon tot, d.h. ermordet, waren. Nur wenige Wochen, nachdem Karl Reinhardt, seine Frau und ihre beiden jüngsten Kinder am 11. Februar 1944 ins ‚Zigeunerlager' in Birkenau eingeliefert worden waren, wurde er selbst dort am 25. März 1944 umgebracht. Der inzwischen 17-jährige Sohn Josef kam mit dem Transport vom 15. April 1944 mit 882 mitgefangenen, arbeitsfähigen Sinti und Roma von Birkenau ins KZ Buchenwald. Wenn er nicht schon zwei Monate nach seiner Ankunft dazu ausgewählt worden wäre, hätte er am 2. August noch eine Chance gehabt, am Leben zu bleiben: Da wurde nämlich, kurz vor der Auflösung des ‚Zigeu-

15 Weitere Details zu diesem Schicksal siehe Krausnick, Anm. 12, S. 59ff.

nerlagers‘, der letzte Transport von 918 arbeitsfähigen Männern und Jungen – darunter der Geigenbauer-Lehrling Franz Wirbel aus Königsberg und der 1913 in Unterlauterbach geborene Musiker Johann Reinhardt – sowie 490 Frauen und Mädchen aus dem ‚Zigeunerlager‘ von Auschwitz-Birkenau nach Buchenwald abgefertigt. Die 2.897 im Lager Verbliebenen wurden vergast; nur einer überlebte, weil er im Häftlingskrankenbau lag – es sei denn, der Arzt des ‚Zigeunerlagers‘ Dr. Josef Mengele ersann ein Experiment, das auch diesen Letzten noch ums Leben brachte.

III. Chancenlos

Keine Chance, sich mit Musizieren durchzubringen und zu retten, hatten – anders als die Familie Schnuckenack Reinhardts – 1941 mehr als 5.000 Roma. Die meisten von ihnen stammten aus dem ehemals österreichischen Burgenland und waren Nachkommen der Roma-Familien, die dort schon unter Maria Theresia und Joseph II. angesiedelt worden waren. Sie hatten im gesamten Gebiet zahlreiche Niederlassungen, doch in Oberwart wohnten die meisten: Allein die Sarközi-Familie umfasste 160 Personen, von denen nur zehn die NS-Verfolgung überlebt haben sollen, und ähnlich soll es sich bei der großen Pferdehändler-Familie Fröhlich (zehn von mehr als 200) und den Wiener Sinti-Musikern Weinrich verhalten haben.

Schon bald nach dem ‚Anschluss‘ war in der ‚Ostmark‘ verboten worden, dass Roma und Sinti ihre Kinder auf eine Volksschule schickten, und auch das Musizieren wurde untersagt, da es angeblich nur ein Vorwand für Bettelei war.[16] Im Juni 1939 gab Himmler den Befehl, 2.000 Roma in Vorbeugehaft zu nehmen; nachweisbar sind nur 550 Männer, die zuerst nach Dachau und im Oktober nach Buchenwald, und 440 Romnija, die nach Ravensbrück zur Zwangsarbeit deportiert wurden.[17] Aber 1939 setzte in der ‚Ostmark‘ auch eine flächendeckende Verfolgung aller Sinti und Roma ein, da sie angeblich asoziale Elemente mit ansteckenden Krankheiten und Schmuggler und Spione seien: Sie wurden ganz energisch verfolgt und in geschlossenen Lagern zusammengefasst. Solche Lager befanden sich beispielsweise in Bruckhaufen bei Wien; auf der Trabrennbahn, dann in Leopoldskron bei Salzburg;[18] in Hopfgarten

16 Selma Steinmetz, Die Verfolgung der burgenländischen Zigeuner, in: Tilman Zülch (Hg.), In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt, Reinbek:Rowohlt 1979, S. 112–133, hier S. 114.

17 Vgl. Lewy, Anm. 4, S. 105f.

18 Am Stadtrand von Salzburg gab es ursprünglich keine Sintisiedlung; sie kam erst 1939 zustande, als das Bundesland Tirol die meist heimlich aus dem ‚Altreich‘ dorthin gezogenen ‚Zigeuner‘ umgehend ins Salzburgerland abschob; vgl. Erika Thurner, Nationalsozialismus und Zigeuner in Österreich, Wien [u.a.]: Geyer 1983 (Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte 2), S. 29.

in Tirol; mehrere Lager in der Steiermark, so auch in Leoben und Graz;[19] seit November 1940 das als Letztes eröffnete größte ‚Zigeunerlager' in Lackenbach im Gau Niederdonau, dem früheren – und heutigen – Burgenland. Aus diesen Lagern also, vor allem aus Lackenbach, wurden im November 1941 insgesamt etwa 5.000 Roma und Sinti zusammengesucht, in mehreren Eisenbahn-Transporten nach Łódź deportiert und dort ins bereits von jüdischen Leidensgenossen überfüllte Ghetto gepfercht. 613 Roma wurden schon nach kurzer Zeit von einer Typhus-Epidemie hinweggerafft, die anderen 4.383 im Januar 1942 nach Chełmno transportiert und in den dort gerade entwickelten Gaswagen umgebracht – es war die erste fabrikmäßige Massenvernichtung durch die Nazis, und sie zielte nicht auf Juden, sondern auf ‚Zigeuner' ab.

Einige Beispiele für das Schicksal von Musikern in Lagern:

Als Erstes sei der Wiener Sinto Rudolf Weinrich genannt. Er stammte aus einer großen Musikantenfamilie mit etwa 100 Mitgliedern. Sie lebten traditionsgemäß im Winter in ihren Häusern und zogen im Sommer mit Wohnwagen ihren Arbeitsmöglichkeiten hinterher. Von ihnen allen überlebten nach Rudolf Weinrichs Bericht außer ihm nur noch vier Familienmitglieder.[20] Er selbst kam wie viele andere Wiener Sinti zuerst ins Sammellager Bruckhaufen, dann nach Lackenbach. Sein Vater wurde nach Dachau, von dort nach Buchenwald, dann nach Mauthausen deportiert, seine Frau ins KZ Ravensbrück. (Damit gehörten sie vermutlich zu den 550 bzw. 440 ‚Zigeunern', die bereits 1939 aus der ‚Ostmark' deportiert wurden; s.o.) Weinrich musste in Lackenbach im Wald, beim Straßenbau und als Leichenträger arbeiten und abends noch für die Lagerleitung musizieren.[21]

Das musste auch Robert Schneeberger – das zweite Beispiel –, der erst im Herbst 1941 als 32-Jähriger nach Lackenbach kam.[22] Er lebte ebenfalls in Wien und stammte aus einer weitverzweigten Musikerfamilie, zu der auch das Streichquintett gehört haben dürfte, das ca. 1935 auf einem Foto bei einem

19 Heimo Halbrainer / Gerald Lamprecht / Ursula Mindler, Unsichtbar. NS-Herrschaft: Widerstand und Verfolgung in der Steiermark, Graz: CLIO Verein für Geschichts- & Bildungsarbeit 2008, S. 90; Gerhard Baumgartner / Florian Freund, Der Holocaust an den österreichischen Roma und Sinti, in: Michael Zimmermann (Hg.), Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Steiner 2007 (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft 3), S. 203–225, hier S. 214.

20 Steinmetz, Anm. 3, S. 21.

21 Ebd., S. 24.

22 Vgl. zum Folgenden seinen Bericht, ebd., S. 38f. – Ein Teil davon ist auch abgedruckt in: Romani Rose (Hg.), „Den Rauch hatten wir täglich vor Augen". Der nationalsozialistische Völkermord an den Sinti und Roma, Heidelberg: Wunderhorn 1999 (Katalog zur ständigen Ausstellung in Heidelberg), S. 118.



Abb. 3: Kapelle Schneeberger ca. 1935 (mit freundlicher Genehmigung des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg)

Auftritt im Kurhotel in Karlsbad zu sehen ist:[23] Es zeigt Johann, Gustav, Karl, Franz (Kraus) und Josef Schneeberger (vgl. Abb. 3).[24]

Robert Schneebergers vier Brüder hießen wahrscheinlich Georg, Adolf, Anton und Jakob. Sie lebten nämlich in Wien an derselben Adresse wie er und wie Johann Foyn, der von Robert und Jakob als ihr Vater und nächster Angehöriger angegeben wurde und der sich nach seinem inhaftierten Sohn Anton erkundigte.[25]

Ende Juni 1939 kamen die fünf Schneeberger-Brüder und ihre Söhne ins Lager Bruckhaufen bei Wien und von dort über das niederösterreichische Lager in Fischamend nach Dachau in einen der beiden ‚Zigeunerblöcke'. Nach drei Monaten, kurz nach Kriegsbeginn, wurden sie mit etwa 600 anderen Sinti und

23 Ebd., S. 87.

24 Die Angaben stammen vom langjährigen Vorsitzenden des bayerischen Landesverbands Deutscher Sinti und Roma Erich Schneeberger, dem Sohn Karl Schneebergers, dankenswerterweise übermittelt vom Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg.

25 Für die Übermittlung der Personaldaten und der Verfolgungsgeschichte der Brüder Schneeberger danke ich sehr Torsten Jugl, Archivar der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora (E-Mail vom 10.09.2015). Die Informationen ergänzen den Bericht Robert Schneebergers aus den 1960er-Jahren (s. Steinmetz, Anm. 3).

Roma nach Buchenwald deportiert. Obwohl alle fünf Musiker waren, mussten sie dort Zwangsarbeit leisten, wie vermutlich auch ihre jungen Söhne: Ein Neffe Robert Schneebergers starb bald und sein eigener Sohn kam Anfang 1941 ins Krankenrevier und wurde dort ‚abgespritzt'. Schneeberger selbst wurde zunächst bei Transport- und Entwässerungsarbeiten, dann in der Häftlingsschusterei eingesetzt. Seinen Brüdern erging es ähnlich: Zum Steinetragen und für Entwässerungsarbeiten wurden alle eingeteilt; manche mussten noch andere Tätigkeiten verrichten.

Ihr Leben wäre leichter gewesen, wären sie zum Musizieren in der Häftlingskapelle herangezogen worden. Denn ‚Zigeunerkapellen' waren bei der SS in den KZs sehr beliebt, und auch die erste im KZ Buchenwald bereits 1938 eingerichtete Kapelle bestand vor allem aus ‚Zigeunern', die die Instrumente spielten, die sie ins Lager mitgebracht hatten: Geigen und Gitarren. Außerdem waren ein tschechischer Klarinettist und drei Zeugen Jehovas dabei;[26] ob sie die Akkordeons spielten, an die sich Eugen Kogon erinnerte?[27] Sie begleiteten den Ein- und Ausmarsch und die Auspeitschung von Häftlingen[28] und mussten zu Neujahr 1939 Pusztaklänge und Heimatlieder produzieren.[29] Es waren aber anfangs nur zehn bis zwölf Musiker, und als sich die Zusammensetzung der Kapelle 1941, als das Lager immer größer wurde, änderte, hatten die Schneeberger-Brüder auch jetzt keine Aussichten, aufgenommen zu werden, denn der SS war der Klang der Saiteninstrumente zu dünn. Sie bestellte eine ganze Reihe von vor allem Blechblasinstrumenten sowie Schlagzeug, deren Rechnung die jüdischen Häftlinge zu bezahlen hatten, und erweiterte die Kapelle auf 18 Musiker. 1942 sorgte ihr neuer tschechischer Leiter, ein politischer Häftling, dafür, dass die Musiker durch andere ersetzt wurden, auf deren politische Gesinnung er sich verlassen konnte, und ‚Zigeuner' zählten nicht dazu. Sein Ziel war es, die Zahl der ‚politischen' Funktionshäftlinge zu vergrößern; vermutlich stand auch die Aufstockung des Orchesters auf 32 Musiker damit in Zusammenhang.[30]

Spezielle ‚Zigeunerkapellen' wurden erst wieder im Sommer 1944 nach der Ankunft der Transporte mit Sinti und Roma aus Auschwitz in Buchenwald eingerichtet, und zwar in den Außenlagern Dora und Harzungen.[31] Zu die-

26 Milan Kuna, Musik an der Grenze des Lebens, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1993, S. 48.

27 Vgl. Eugen Kogon, Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager, München: Heyne 1979, S. 152f.

28 Lewy, Anm. 4, S. 290.

29 Kogon, Anm. 27, S. 153.

30 Kuna, Anm. 26, S. 49–52.

31 Jens-Christian Wagner, Sinti und Roma als Häftlinge im KZ Mittelbau-Dora, in: Hans-Dieter Schmid (Hg.), Verfolgung der Sinti und Roma im Nationalsozialismus, Bremen: Edition Temmen 2012 (Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 14), S. 99–107, hier S. 103.

ser Zeit waren die Schneebergers aber schon lange nicht mehr in diesem KZ. Georg wurde bereits am 15. April 1940 nach Mauthausen verlegt, Adolf, Robert und Jakob im Juli 1941. Der älteste der Brüder, Anton, blieb bis 1942 in Buchenwald und wurde am 31. Juli 1942 ins Polizeigefängnis nach Wien überführt. Auch von Mauthausen berichtete Robert Schneeberger nichts über das Zwangsmusizieren dort; darauf wird noch zurückzukommen sein.

Nach drei Monaten, im Oktober 1941, wurde Robert Schneeberger mit anderen Häftlingen von Mauthausen nach Lackenbach verlegt; das dürfte ihnen allen zunächst das Leben gerettet haben, denn Mauthausen war berüchtigt für die sogenannte Todesstiege im Steinbruch. Mit ihrem Rücktransport und den fortlaufenden Einweisungen aus Wien, dem Burgenland, Niederösterreich, Villach und Italien erreichte das Lager Lackenbach im November 1941 aber den höchsten Stand an Häftlingen (2.335).[32] Die Konsequenz daraus war die erste ‚Endlösung' im ‚Dritten Reich': die bereits beschriebene Deportation nach Łódź. Ein sehr großer Teil der mehr als 5.000 dorthin verfrachteten Sinti und Roma stammte aus dem überfüllten Lager Lackenbach; ausnahmslos für alle Deportierten bedeutete dies das Todesurteil. Robert Schneeberger wurde zum Glück nicht ausgewählt, und er überstand auch die Typhusepidemie Anfang 1942 und das folgende Massensterben in Lackenbach. Vermutlich half dabei, dass er im Lager seine Frau mit den kleineren Kindern wiedergefunden hatte. Er arbeitete dort im Wald, dann auch in Weinkellereien, abends musste er wie Rudolf Weinrich Musik machen. Aber nicht nur abends: Sie spielten auch auf, als im Frühjahr 1943 die Transporte nach Auschwitz-Birkenau zusammengestellt und losgeschickt wurden; mit einem davon fuhren auch Robert Schneebergers Schwiegermutter und seine Schwester mit ihren Kindern in den Tod.

Als drittes Beispiel sei Rosalia Seger aus Villach genannt, eine nicht bei der Reichsmusikkammer gemeldete Musikerin, die wie viele andere Roma mit Musikberufen und viele des gleichen Namens (siehe die RMK-Ausschlussliste in Abb. 2 oben) in der Kaserne Seebach 8b wohnte.[33] Sie wurde am 30. Oktober 1941 mit ihren fünf Kindern nach Lackenbach überstellt. Dort verlieren sich ihre Spuren.[34] Ob sie (und womöglich ihre Kinder) im November 1941 unter den 5.006 aus der ‚Ostmark' nach Łódź deportierten Roma und Sinti war und gleich im Ghetto oder etwas später in den Gaswagen von Chełmno umgebracht wurde; ob sie vielmehr als arbeitsfähig eingestuft wurde und daher in Lackenbach bleiben konnte, aber Anfang 1942 dort der Typhus-Epidemie erlag; ob sie

32 Steinmetz, Anm. 16, S. 116 u. 118.

33 Auch alle aus der RMK ausgeschlossenen Kärntner Sinti hatten als Adresse die Kaserne Seebach bei Villach angegeben.

34 Zu ihrer Vita vgl. Hans Haider, Nationalsozialismus in Villach, Klagenfurt [u.a.] [3]2008, S. 128, http://www.kaernoel.at/downloads/ns_in_villach.pdf (08.11.2020). Es gibt anscheinend keinen Hinweis auf ihr Überleben.

später noch in ein KZ deportiert wurde oder der Deportation durch Zwangssterilisierung entging[35] – das alles entzieht sich bisher der Kenntnis – wie vieles, was Sinti- und Roma-Musikerinnen betrifft.

IV. Musikerinnen

In den AMRMK von 1940 und 1941 findet man 33 Sinti aus dem ‚Altreich' und, wie schon erwähnt, relativ gesehen deutlich mehr, nämlich 51 Sinti und Roma aus der ‚Ostmark'; darunter sind nur drei (!) Musiker*innen*: Friederike und Elisabeth Küfer, vermutlich Mutter und Tochter, aus Mamming-Schwaigen in Niederbayern und die erst 17-jährige Sintezza Frieda Seger aus Limbach bei Fürstenfeld in der Steiermark (unter ihren Namen finden sich vermutlich nahe männliche Verwandte; vgl. Abb. 4).

Das weitere Schicksal der drei Frauen während des ‚Dritten Reichs' ist nur zum Teil bekannt. Von Frieda Seger wissen wir über ihren Ausschluss aus der RMK hinaus (bisher) nichts weiter. Sie war vermutlich mindestens weitläufig verwandt mit der Kärntner Sinti-Familie Seger, wenn man die Erinnerungen der Sintezza Rosa Winter berücksichtigt:

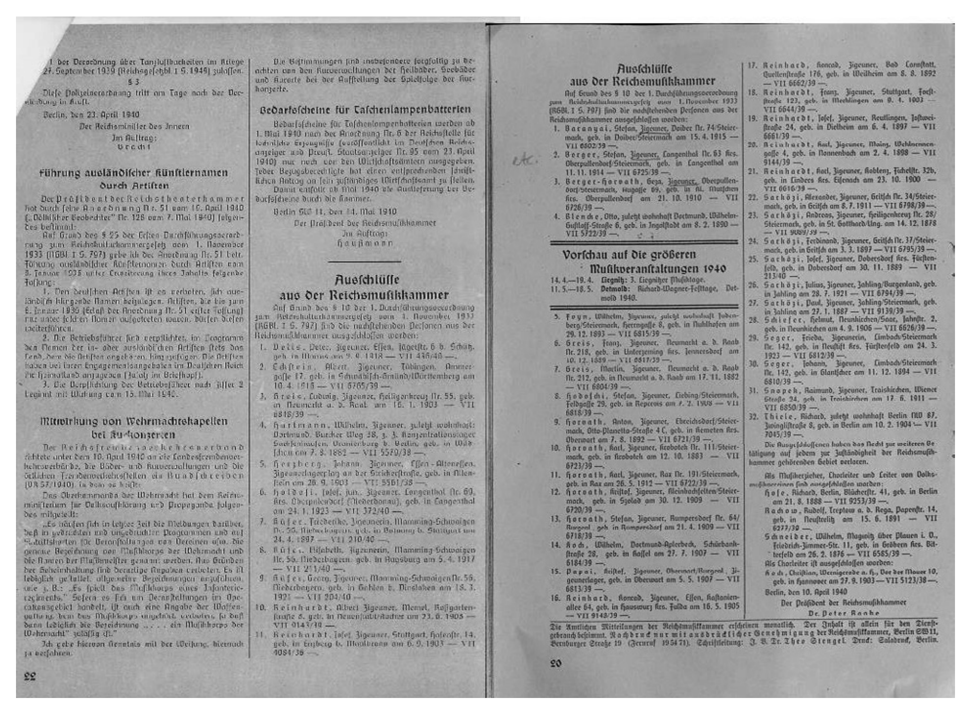
> „Im Lager Weyer waren auch ein Haufen Leute von Villach, lauter Sinti, die Seger, Taubmann, Held usw. Die haben da in Kärnten in einer großen Kaserne gewohnt, im Winter. Im Sommer sind sie auf Reisen gewesen. […] Die Kärntner Sinti waren die allerbesten Musiker. Bis nach England sind sie gekommen zum Musizieren. Herrlich, einfach herrlich. Die überlebenden Sinti in Kärnten selbst sind damals noch rechtzeitig nach Italien abgehaut, viele waren es ja nicht."[36]

Konnte Frieda Seger ebenfalls nach Italien fliehen? Oder wurde auch sie ins Lager nach Weyer bei St. Pantaleon im Innviertel eingewiesen? Oder überstellte man sie ins Lager Lackenbach? Sie hätte jedenfalls wegen ihrer Jugend Aussichten gehabt, dieses Lager als Arbeitsfähige zu überleben.

---

35 Die 1921 geborene Sängerin und Tänzerin Theresia Winterstein aus Würzburg, die dort in einem großen Varietétheater auftrat und Anfang 1940 bei Aufführungen von Bizets *Carmen* im Stadttheater engagiert wurde (vermutlich als zusätzliche Choristin), entging der Deportation ins KZ, weil sie in die Sterilisation ‚einwilligte'; eine ihrer noch zuvor, im März 1943, geborenen Zwillingstöchter starb im April in der Klinik unter ungeklärten Umständen, die andere leidet bis heute unter den Folgen eines operativen Eingriffs; beides ging vermutlich auf Josef Mengeles Interesse an Zwillingen zurück. Vgl. dazu Roland Flade, Dieselben Augen, dieselbe Seele. Theresia Winterstein und die Verfolgung einer Würzburger Sinti-Familie im „Dritten Reich", Würzburg: Schöningh 2008, bes. S. 78–80 u. 88–92.

36 Rosa Winter, Wie es so war unser Leben, in: Ludwig Laher (Hg.), Uns hat es nicht geben sollen. Rosa Winter, Gitta und Nicole Martl. Drei Generationen Sinti-Frauen erzählen, Grünbach: Steinmassl 2004, ²2005, S. 23–52, hier S. 30. – ‚Abgehaut' ist die österreichische Flexion des Partizips Perfekt von ‚abhauen'.



[...] 1 der Verordnung über Tanzlustbarkeiten im Kriege [vom] 27. September 1939 (Reichsgesetzbl. I S. 1949) zulassen.

§ 3

Diese Polizeiverordnung tritt am Tage nach der Verkündung in Kraft.

Berlin, den 23. April 1940

Der Reichsminister des Innern
Im Auftrag:
Brecht

Führung ausländischer Künstlernamen durch Artisten

Der Präsident der Reichstheaterkammer hat durch seine Anordnung Nr. 51 vom 19. April 1940 („Völkischer Beobachter" Nr. 128 vom 7. Mai 1940) folgendes bestimmt:

Auf Grund des § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797) gebe ich der Anordnung Nr. 51 betr. Führung ausländischer Künstlernamen durch Artisten vom 8. Januar 1935 unter Erweiterung ihres Inhalts folgende Fassung:

1. Den deutschen Artisten ist es verboten, sich ausländisch klingende Namen beizulegen. Artisten, die bis zum 8. Januar 1936 (Erlaß der Anordnung Nr. 51 erster Fassung) nur unter solchen Namen aufgetreten waren, dürfen diesen weiterführen.

2. Die Betriebsführer sind verpflichtet, im Programm den Namen der in- oder ausländischen Artisten stets das Land, dem die Artisten angehören, hinzuzufügen. Die Artisten haben bei ihren Engagementsangeboten im Deutschen Reich ihr Heimatland anzugeben (Zusatz im Briefkopf).

3. Die Verpflichtung der Betriebsführer nach Ziffer 2 beginnt mit Wirkung vom 15. Mai 1940.

Mitwirkung von Wehrmachtskapellen bei Kurkonzerten

Der Reichsfremdenverkehrsverband richtete unter dem 10. April 1940 an die Landesfremdenverkehrsverbände, die Bäder- und Kurverwaltungen und die örtlichen Fremdenverkehrsstellen ein Rundschreiben (VR 57/1940), in dem es heißt:

Das Oberkommando der Wehrmacht hat dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda folgendes mitgeteilt:

„Es häufen sich in letzter Zeit die Meldungen darüber, daß in gedruckten und ungedruckten Programmen und auf [Eintritts]karten für Veranstaltungen von Vereinen usw. die genaue Bezeichnung von Musikkorps der Wehrmacht und die Namen der Musikmeister genannt werden. Aus Gründen der Geheimhaltung sind derartige Angaben verboten. Es ist lediglich gestattet, allgemeine Bezeichnungen anzuführen, wie z. B.: „Es spielt das Musikkorps eines Infanterieregiments." Sofern es sich um Veranstaltungen im Operationsgebiet handelt, ist auch eine Angabe der Waffengattung, dem das Musikkorps angehört, verboten, so daß dann lediglich die Bezeichnung „. . . . . ein Musikkorps der Wehrmacht" zulässig ist."

Ich gebe hiervon Kenntnis mit der Weisung, hiernach zu verfahren.

Die Bestimmungen sind insbesondere sorgfältig zu beachten von den Kurverwaltungen der Heilbäder, Seebäder und Kurorte bei der Aufstellung der Spielfolge der Kurkonzerte.

Bedarfsscheine für Taschenlampenbatterien

Bedarfsscheine für Taschenlampenbatterien werden ab 1. Mai 1940 nach der Anordnung Nr. 6 der Reichsstelle für technische Erzeugnisse (veröffentlicht im Deutschen Reichsanzeiger und Preuß. Staatsanzeiger Nr. 95 vom 23. April 1940) nur noch von den Wirtschaftsämtern ausgegeben. Jeder Bezugsberechtigte hat einen entsprechenden schriftlichen Antrag an sein zuständiges Wirtschaftsamt zu stellen. Damit entfällt ab Mai 1940 die Auslieferung der Bedarfsscheine durch die Kammer.

Berlin SW 11, den 14. Mai 1940

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Im Auftrag:
Haußmann

Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer

Auf Grund des § 10 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797) sind die nachstehenden Personen aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden:

1. Weiss, Peter, Zigeuner, Essen, Jägerstr. 6 b. Schütz, geb. in Mainz am 9. 9. 1918 — VII 436/40 —.
2. Eckstein, Albert, Zigeuner, Tübingen, Ammergasse 17, geb. in Schwäbisch-Gmünd/Württemberg am 10. 4. 1916 — VII 5765/39 —.
3. Kreis, Ludwig, Zigeuner, Heiligenkreuz Nr. 55, geb. in Neumarkt a. d. Raab am 16. 1. 1903 — VII 6816/39 —.
4. Hartmann, Wilhelm, Zigeuner, zuletzt wohnhaft: Dortmund, Burcker Weg 38, z. Z. Konzentrationslager Sachsenhausen, Oranienburg b. Berlin, geb. in Wildschen am 7. 8. 1882 — VII 5579/38 —.
5. Herzberg, Johann, Zigeuner, Essen-Altenessen, Zigeunerlagerplatz an der Strickerstraße, geb. in Allenstein am 26. 9. 1903 — VII 5561/38 —.
6. Holdosi, Josef, jun., Zigeuner, Langenthal Nr. 69, Krs. Oberpullendorf (Niederdonau), geb. in Langenthal am 24. 1. 1923 — VII 372/40 —.
7. Küfer, Friederike, Zigeunerin, Mamming-Schwaigen Nr. 56, Niederbayern, geb. in Botnang b. Stuttgart am 24. 4. 1897 — VII 210/40 —.
8. Küfer, Elisabeth, Zigeunerin, Mamming-Schwaigen Nr. 56, Niederbayern, geb. in Augsburg am 5. 4. 1917 — VII 211/40 —.
9. Küfer, Georg, Zigeuner, Mamming-Schwaigen Nr. 56, Niederbayern, geb. in Gahlen b. Dinslaken am 18. 3. 1921 — VII 204/40 —.
10. Reinhardt, Albert, Zigeuner, Memel, Roßgartenstraße 6, geb. in Neuenstadt/Kocher am 23. 6. 1905 — VII 9143/39 —.
11. Reinhardt, Josef, Zigeuner, Stuttgart, Hasenstr. 14, geb. in Erzberg b. Heilbronn am 6. 9. 1903 — VII 4084/38 —.

22

Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer

Auf Grund des § 10 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797) sind die nachstehenden Personen aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden:

1. Baranyai, Stefan, Zigeuner, Doiber Nr. 74/Steiermark, geb. in Doiber/Steiermark am 15. 4. 1915 — VII 6802/39 —.
2. Berger, Stefan, Zigeuner, Langenthal Nr. 63 Krs. Oberpullendorf/Steiermark, geb. in Langenthal am 11. 11. 1914 — VII 6725/39 —.
3. Berger-Horvath, Geza, Zigeuner, Oberpullendorf/Steiermark, Hugasse 69, geb. in Kl. Mutschen Krs. Oberpullendorf am 21. 10. 1910 — VII 6726/39 —.
4. Blencke, Otto, zuletzt wohnhaft Dortmund, Wilhelm-Gustloff-Straße 6, geb. in Ingolstadt am 8. 2. 1890 — VII 5722/39 —.

Vorschau auf die größeren Musikveranstaltungen 1940

14. 4.—19. 4. **Liegnitz:** 3. Liegnitzer Musiktage.
11. 5.—18. 5. **Detmold:** Richard-Wagner-Festtage, Detmold 1940.

5. Foyn, Wilhelm, Zigeuner, zuletzt wohnhaft Judenberg/Steiermark, Herrngasse 8, geb. in Ruhlhofen am 29. 12. 1893 — VII 6815/39 —.
6. Greis, Franz, Zigeuner, Neumarkt a. d. Raab Nr. 218, geb. in Unterzeming Krs. Jennersdorf am 10. 12. 1889 — VII 6817/39 —.
7. Greis, Martin, Zigeuner, Neumarkt a. d. Raab Nr. 212, geb. in Neumarkt a. d. Raab am 17. 11. 1882 — VII 6804/39 —.
8. Hodoschi, Stefan, Zigeuner, Liebing/Steiermark, Feldgasse 29, geb. in Repcevis am 7. 2. 1908 — VII 6818/39 —.
9. Horvath, Anton, Zigeuner, Ebreichsdorf/Steiermark, Otto-Planetta-Straße 4 C, geb. in Kemeten Krs. Oberwart am 7. 8. 1892 — VII 6721/39 —.
10. Horvath, Karl, Zigeuner, Krobotek Nr. 111/Steiermark, geb. in Krobotek am 12. 10. 1883 — VII 6723/39 —.
11. Horvath, Karl, Zigeuner, Rax Nr. 191/Steiermark, geb. in Rax am 26. 5. 1912 — VII 6722/39 —.
12. Horvath, Kristof, Zigeuner, Kleinbachselten/Steiermark, geb. in Szolad am 30. 12. 1909 — VII 6720/39 —.
13. Horvath, Stefan, Zigeuner, Rumpersdorf Nr. 64/Burgenl., geb. in Rumpersdorf am 21. 4. 1909 — VII 6718/39 —.
14. Koch, Wilhelm, Dortmund-Aplerbeck, Schürbankstraße 28, geb. in Kassel am 27. 7. 1907 — VII 6184/39 —.
15. Papai, Kristof, Zigeuner, Oberwart/Burgenl., Zigeunerlager, geb. in Oberwart am 5. 5. 1907 — VII 6813/39 —.
16. Reinhard, Konrad, Zigeuner, Essen, Kastanienallee 64, geb. in Hauswurz Krs. Fulda am 16. 5. 1905 — VII 9148/39 —.
17. Reinhard, Konrad, Zigeuner, Bad Cannstatt, Quellenstraße 176, geb. in Weilheim am 8. 8. 1892 — VII 6662/39 —.
18. Reinhardt, Franz, Zigeuner, Stuttgart, Forststraße 123, geb. in Mechlingen am 9. 4. 1903 — VII 6644/39 —.
19. Reinhardt, Josef, Zigeuner, Reutlingen, Jostweistraße 24, geb. in Dielheim am 6. 4. 1897 — VII 6661/39 —.
20. Reinhardt, Karl, Zigeuner, Mainz, Weißnonnengasse 4, geb. in Nonnenbach am 2. 4. 1898 — VII 9144/39 —.
21. Reinhardt, Karl, Zigeuner, Koblenz, Fichelstr. 32b, geb. in Linders Krs. Eisenach am 23. 10. 1900 — VII 6616/39 —.
22. Sarközi, Alexander, Zigeuner, Gritsch Nr. 34/Steiermark, geb. in Gritsch am 8. 7. 1911 — VII 6798/39 —.
23. Sarközi, Andreas, Zigeuner, Heiligenkreuz Nr. 28/Steiermark, geb. in St. Gotthard/Ung. am 14. 12. 1878 — VII 9089/39 —.
24. Sarközi, Ferdinand, Zigeuner, Gritsch Nr. 37/Steiermark, geb. in Gritsch am 3. 3. 1897 — VII 6795/39 —.
25. Sarközi, Josef, Zigeuner, Dobersdorf Krs. Fürstenfeld, geb. in Dobersdorf am 30. 11. 1889 — VII 213/40 —.
26. Sarközi, Julius, Zigeuner, Zahling/Burgenland, geb. in Zahling am 28. 7. 1921 — VII 6794/39 —.
27. Sarközi, Paul, Zigeuner, Zahling/Steiermark, geb. in Zahling am 27. 1. 1887 — VII 9139/39 —.
28. Schiefer, Helmut, Neunkirchen/Saar, Jahnstr. 2, geb. in Neunkirchen am 4. 9. 1906 — VII 6626/39 —.
29. Seger, Frieda, Zigeunerin, Limbach/Steiermark Nr. 142, geb. in Neustift Krs. Fürstenfeld am 24. 3. 1923 — VII 6812/39 —.
30. Seger, Johann, Zigeuner, Limbach/Steiermark Nr. 142, geb. in Glantscher am 11. 12. 1894 — VII 6810/39 —.
31. Snopek, Raimund, Zigeuner, Traiskirchen, Wiener Straße 24, geb. in Traiskirchen am 17. 6. 1911 — VII 6850/39 —.
32. Thiele, Richard, zuletzt wohnhaft Berlin NO 87, Zwinglistraße 8, geb. in Berlin am 10. 2. 1904 — VII 7045/39 —.

Die Ausgeschlossenen haben das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiet verloren.

Als Musikerzieher, Chorleiter und Leiter von Volksmusikvereinen sind ausgeschlossen worden:

Hofe, Richard, Berlin, Blücherstr. 41, geb. in Berlin am 21. 8. 1888 — VII 9253/39 —.
Rachow, Rudolf, Treptow a. d. Rega, Papenstr. 14, geb. in Neustrelitz am 15. 6. 1891 — VII 6277/39 —.
Schneider, Wilhelm, Magwitz über Plauen i. V., Friedrich-Zimmer-Str. 11, geb. in Gröbern Krs. Bitterfeld am 26. 2. 1876 — VII 6585/39 —.

Als Chorleiter ist ausgeschlossen worden:

Koch, Christian, Wernigerode a. H., Vor der Mauer 10, geb. in Hannover am 27. 9. 1903 — VII 5123/38 —.

Berlin, den 10. April 1940

Der Präsident der Reichsmusikkammer
Dr. Peter Raabe

Die Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer erscheinen monatlich. Der Inhalt ist allein für den Dienstgebrauch bestimmt. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19 (Fernruf 19 54 71). Schriftleitung: I. V. Dr. Theo Stengel. Druck: Saladruck, Berlin.

20

Abb. 4: Ausschlüsse aus der Reichsmusikkammer, in: AMRMK 7/5 (15. Mai 1940), S. 22 (rechts); 7/4 (15. April 1940), S. 20 (rechts)

Friederike Küfers Name wurde bisher nicht auf einer Deportationsliste gefunden. Der Name ihrer Tochter Elisabeth taucht dagegen in einem Dokument aus dem KZ Auschwitz auf, der letzten Etappe der Massenverfolgung der Roma und Sinti im NS-Staat. Ihr ging Himmlers ‚Auschwitz-Erlass' vom Dezember 1942 voraus, der auf die Vernichtung der ‚Zigeuner' aus rassischen Gründen, den Porajmos, zielte. Er betraf alle in ‚Großdeutschland' lebenden ‚Zigeuner', ‚Zigeunermischlinge' und Angehörige ‚zigeunerischer Sippen' vom Balkan; im März 1943 wurde der Erlass auch auf die besetzten Gebiete ausgedehnt. Zur Unterbringung der daraufhin nach Auschwitz Deportierten musste in Birkenau erst ein ‚Zigeunerlager', das als Familienlager angelegt wurde, installiert werden; als der erste große Transport Ende Februar 1943 ankam, war es noch nicht fertig. Bis Ende Juli 1944 waren dort mehr als 20.000 Roma und Sinti inhaftiert; die weitaus meisten von ihnen stammten aus ‚Großdeutschland'. Sie wurden in den beiden erhaltenen (und im Druck vorliegenden) *Hauptbüchern des Zigeunerlagers* – das eine die Frauen, das andere die Männer betreffend[37] – registriert, und dort findet sich auch Elisabeth

37 Gedenkbuch. Die Sinti und Roma im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, hg. v. Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau in Zusammenarbeit mit dem Dokumentations-

Küfers Name unter der Nummer [Z] 4015. Anhand dieser Nummer lässt sich rekonstruieren, dass die junge Frau am 16. März 1943 dort eingeliefert wurde. Ob sie in Auschwitz-Birkenau noch mehr als ein Jahr überleben konnte und im April, Mai oder August 1944 nach Ravensbrück deportiert wurde und damit eine geringe Chance hatte, das ‚Dritte Reich' zu überleben, ist (noch) ungewiss.

Die genannten *Hauptbücher* haben mehrere Rubriken für die Einträge, d.h. die Personalien, und auch eine für den Beruf. Aber gerade in dieser Rubrik entsprechen nicht alle Einträge den Tatsachen. Wenn jemand beispielsweise als Beruf Arbeiter angab, schließt dies nicht aus, dass es sich um einen Musiker gehandelt haben kann; viele gaben ihre letzte Tätigkeit an, und dies war in den meisten Fällen, gerade bei den Männern, die (Zwangs-)Arbeit. So lassen sich auch in dieser Rubrik wenigstens zwölf so bezeichnete Musikerinnen bzw. Sängerinnen finden und dazu (wenigstens) vier, die als Arbeiterinnen eingetragen wurden bzw. gar keine Berufsbezeichnung bekamen, aber als Musikerinnen identifiziert werden konnten: Paula Held, in Oberkirchbach (zwischen Tulln und Wien) geboren; die bereits genannte, 1940 aus der RMK ausgeschlossene Elisabeth Küfer; Rositta (Rosa) Eckstein aus dem baden-württembergischen Vöhringen, die mit ihrer Mutter und den Geschwistern bereits im März 1943 nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurde, sowie die erst im April 1944 eingelieferte Philomena Köhler aus dem schwäbischen Biberach, die trotz ihrer Jugend bereits als Sängerin und Folkloretänzerin mit ihrer Familie in renommierten Varietés des In- und Auslandes aufgetreten war.[38]

Die vier Sängerinnen aus ‚Großdeutschland', die im *Hauptbuch (Frauen)* aufscheinen, waren ebensowenig in der RMK angemeldet wie die als ‚Musikerin' eingetragenen; das hing vermutlich damit zusammen, dass sie mit einer Kapelle Unterhaltungsmusik gemacht hatten und dazu durch die Stadt oder über Land gezogen waren. Denn die sogenannten Wandermusiker wurden seit 1937 bis zum 1. April 1939 im ‚Dritten Reich' per Erlass nach und nach aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen.[39] Infolgedessen konnten die ÖsterreicherInnen nach dem ‚Anschluss' vermutlich gar keinen Antrag auf Aufnahme mehr stellen.

---

und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma Heidelberg, Bd. 1: Frauen, Bd. 2: Männer, München: Saur 1993; hier abgekürzt als: *Hauptbuch des Zigeunerlagers (Frauen)* bzw. *(Männer).*

38 Vgl. den Eintrag unter Nr. [Z] 10550 ebd., S. 681. – Marianne C. Zwicker, Journeys into Memory: Romani Identity and the Holocaust in Autobiographical Writing by German and Austrian Romanies, Ph. D. Univ. of Edinburgh 2009, Chapter 2: „Orte erschaffen": The Claiming of Space in Writing by Philomena Franz (S. 28–62, hier S. 29) beruft sich auf Franz' Memoiren (Zwischen Liebe und Haß, Freiburg im Breisgau: Herder 1985, [2]1986, [3]1987, erw. Ausgabe mit dem Untertitel „ein Zigeunerleben", Rösrath: Books on Demand 2001), wo die Einlieferung irrtümlich um ein Jahr auf 1943 vordatiert ist (Franz, ebd., S. 51) und auch weitere chronologische Stationen nicht verlässlich datiert wurden.

39 Vgl. Absatz II des Erlasses über die Wandermusiker in der Pfalz vom 24.3.1939, in: AMRMK 6/7 (01.04.1939), S. 23.

Waren die drei Frauen, die 1940 aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen wurden, Sängerinnen oder Instrumentalistinnen? Wenn acht Frauen im *Hauptbuch (Frauen)* als Musikerinnen registriert waren und nicht als Sängerinnen, waren sie möglicherweise Instrumentalistinnen. Wurden also Rositta und Martha Eckstein, deren Musiker-Vater zunächst noch mit einer Sondergenehmigung arbeiten konnte und erst im Sommer 1942 nach Dachau und von da nach Sachsenhausen deportiert und dort ermordet wurde,[40] als Kinder von ihrem Vater in seine Instrumentalkünste eingeführt, wie es bei Vätern und Söhnen in dieser Ethnie üblich war?[41]

V. Musik und MusikerInnen in KZs[42]

Es wurde schon mehrmals erwähnt: Die letzte Etappe der Massenverfolgung der noch in ‚Großdeutschland' verbliebenen Sinti und Roma und jener in den besetzten Ländern begann im Frühjahr 1943, als sie ganz gezielt ins KZ Auschwitz-Birkenau deportiert und dort im extra errichteten ‚Zigeunerlager', einem ‚Familienlager', zusammengefasst wurden. Einer der Ersten, der dort hinkam, war der junge Musiker und Kapellenleiter Gerhard Braun. Dass er in Birkenau in der kleinen Kapelle des ‚Zigeunerlagers' unterkam, ist nicht auszuschließen. Denn neben Saxophon und Bass spielte er, wie das Foto mit seiner Kapelle im Rundfunk (vgl. Abb. 5) vermuten lässt, wohl noch mindestens zwei weitere Instrumente (Akkordeon und Schlagzeug), und so könnte er im kleinen ‚Zigeunerlager'-Ensemble, das in der Anfangszeit nur über fünf Geigen und ein Akkordeon verfügt haben soll, eben das Akkordeon gespielt haben. (Später kamen ein Fagott und Gitarren und möglicherweise auch noch Zither, Harfe und Cello hinzu.[43]) Aber wie die Einträge seines Namens im *Hauptbuch (Männer)* und in den *Sterbebüchern* von Auschwitz belegen,[44] wurde Gerhard Braun schon

40 Vgl. dazu Walter Wuttke, Die Vöhringer Sinti-Familie Eckstein, in: Freidenker Blätter 7 (2012), S. 1–22, hier S. 12.

41 Dazu ist noch Forschung nötig.

42 Vgl. dazu auch den Aufsatz der Verfasserin: Mit der Geige ins KZ. Sinti- und Roma-MusikerInnen im NS-Staat, in: Helen Geyer / Maria Stolarzewicz (Hg.), Verfolgte Musiker im Nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche, Wien [u.a.]: Böhlau 2020 (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft 16), S. 193–243.

43 Jacek Lachendro, The Orchestras in KL Auschwitz, in: Auschwitz Studies 27 (2014), S. 7–132, hier S. 110f.

44 Die Auschwitz-Gedenkbücher geben den Geburtsmonat unterschiedlich an: 15.12.1915 in: Anm. 37, S. 160 bzw. 15.2.1915 (Sterbebücher von Auschwitz. Fragmente, Bd. 2, hg. vom Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau, München: Saur 1995, S. 128). Er wurde am 28.3.1943 in Birkenau eingeliefert. – Warum er dort bereits im 2. Band, aber nicht im Annex des 3. Bandes mit den Todesfällen aus dem ‚Zigeunerlager' angeführt ist – wie auch einige andere Musiker-Leidensgenossen seiner ethnischen Gruppe (Albert und Franz Baranyai,



Abb. 5: Gerhard Braun im Kurzwellensender Berlin (mit freundlicher Genehmigung des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg)

am 22. Oktober 1943 ermordet. Ob er zu den etwa 7.000 Sinti und Roma gehörte, die im ersten halben Jahr nach der Einlieferung an den schlechten Lagerbedingungen und den dadurch verursachten Krankheiten (Bauch- und Flecktyphus, Skorbut, Ruhr, Krätze, Furunkulose) zugrunde gingen, oder ob er einer der nahezu 3.000 war, die in dieser Zeitspanne unter dem Vorwand der Typhusbekämpfung ins Gas geschickt wurden,[45] ist unbekannt.

Kreszentia Bernhard/Bernhardt, Karl Eckstein, Karl/Karl Albert Frank, Adalbert Horvath, Georg Küfer, Johann Lehmann, alle Band 2; Franz Reinhardt, Andreas Sarközi/Sarkösi, vermutlich Martin Seger/Seeger, Therese Anna/Theresia Weindlich, Anna Weinlich stehen in Bd. 3, aber vor dem Annex mit den Sterbefällen im ‚Zigeunerlager') –, ist unklar.

45 Lachendro, Anm. 43, S. 109. – Insgesamt wurden mehr als 19.300 der ca. 22.600 Inhaftierten – 60% davon stammten aus ‚Großdeutschland', ca. 21% aus Böhmen und Mähren, 6% aus Polen, vgl. Michael Zimmermann, Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage", Hamburg: Christians 1996 (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte 33), S. 343f., 371 – umgebracht (über 5.600 mit Gas).



Abb. 6: Kapelle im Café Uhland Eck (mit freundlicher Genehmigung des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg)

Mehr Glück hatten wohl zwei seiner Ensemble-Kollegen, die auf dem von der Kapelle überlieferten Foto im Café Uhland Eck in Berlin gut zu sehen sind (Abb. 6). Der gleichaltrige Gitarrist Josef Schopper und der etwas ältere Geiger Oskar Adler sollen die KZ-Haft in Auschwitz-Birkenau überlebt haben;[46] ob sie eventuell in der kleinen Kapelle im ‚Zigeunerlager' oder im großen Orchester im Hauptlager spielten, ist unbekannt.

In Mauthausen gab es mehrere Ensembles im Hauptlager und den Außenstellen (Ebensee hatte eine Kapelle und das Außenlager Gusen einen Chor und eine Lagerkapelle mit überwiegend polnischen Musikern); bis September 1942 existierte auch eine ‚Zigeunerkapelle' aus acht Musikern. Hier sind zehn Musiker zu sehen als Begleitung eines Häftlings auf dem Weg zur Hinrichtung (Abb. 7) – eine weitere Aufgabe der Lagerkapellen.

46 Die Namen sind der Bildlegende auf S. 258 von Romani Rose (Hg.), Der nationalsozialistische Völkermord an den Sinti und Roma (Katalog zur ständigen Ausstellung im Staatlichen Museum Auschwitz), Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 2003, entnommen. Vermutlich handelt es sich um den in Anm. 37, S. 175 unter der Nr. [Z] 5950 verzeichneten Josef Schopper, der am 13.1.1915 in Graudenz geboren und am 3.4.1943 ins Lager eingeliefert wurde (die weiteren Eintragungen sind nicht eindeutig zu interpretieren), sowie um den ebenda auf S. 102 mit der Nr. [Z] 3467 bedachten Oskar Adler, der am 17.5.1911 in Refül [?] geboren und am 29.4.1943 ins Stammlager Auschwitz I verlegt wurde.

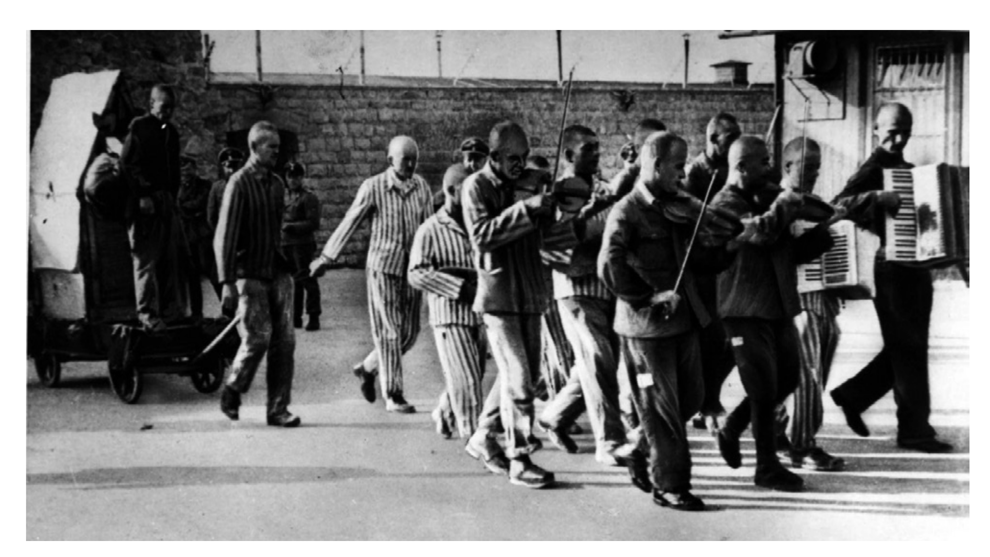


Abb. 7: Mauthausen, 30. Juli 1942: Häftlingskapelle (ca. 10 Musiker), auf dem Gang zu einer Hinrichtung spielend (© BMI/Fotoarchiv der KZ-Gedenkstätte Mauthausen; mit freundlicher Genehmigung des österreichischen Bundesministeriums für Inneres)

Im Winter 1941/42 legte sich eine Abteilung des SS-Wachpersonals in Mauthausen zur Abendunterhaltung eine kleine Band aus sechs Musikern zu; sie spielten Gitarre, Trompete, Saxophon, Schlagzeug, Bass und Klavier. Die Gitarre übernahm der 18-jährige Berliner Geigenstudent Oskar Siebert.[47] (Seine Mutter war zwar eine russische Jüdin, aber sie wurde von den Nazis der Ethnie ihres Mannes, eines Sinto, zugerechnet und so wundert es nicht, dass auch der Sohn von der berüchtigten „Rassenhygienischen und bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle" in der Rassenhierarchie als ‚überwiegend Zigeuner' = ‚Zigeunermischling (+)' eingestuft wurde.)

Immerhin brachte das abendliche Musizieren die sechs Instrumentalisten aus der unmittelbaren Gefahrenzone: Sie wurden zum Küchendienst eingeteilt, da auch das Wachpersonal einsah, dass man mit Händen, die durch die Arbeit im berüchtigten Steinbruch von Mauthausen schwer lädiert wurden, nicht musizieren konnte; außerdem bedeutete der Küchendienst, dass sie Zugang zu besserer oder mehr Verpflegung hatten. Einmal wurden sie sogar für zwei Tage nach Theresienstadt verfrachtet, um dort bei dem Besuch zweier Vertreter des Roten Kreuzes, die von einem Legationsrat des Auswärtigen Amts herumge-

47 Vgl. Oskar Siebert, „Ich spielte um mein Leben". Von der illegalen Musikkapelle in Mauthausen zum Berliner Tanzorchester, Berlin: Selbstverlag 2008, S. 35–60, sowie Winfried Radeke, Ein jüdischer Zigeuner in Berlin – Erinnerungen an Oskar Siebert, in: mr-Mitteilungen Nr. 70 (Jan. 2010), S. 16–22.

führt wurden, vor dem Rathaus und beim Essen Unterhaltungsmusik zu spielen. Abends hörten sie sich übrigens ein Konzert der Ghetto-Swingers an, wo der Berliner Gitarrist Coco Schumann Schlagzeug spielte.

Wenn die SSler in den KZs die Zigeunerkapellen schätzten, so weil deren Repertoire vielseitig war und sie improvisieren konnten und weil die sogenannte ‚Zigeunermusik' den SS-Leuten ‚ans Herz griff', wie sich schon beim Jahreswechsel 1938/39 in Buchenwald gezeigt hatte (s.o.). Für die inhaftierten Sinti und Roma selbst war ihre Musik ein (Über-)Lebensmittel. Das dokumentieren zum Schluss drei Berichte.

VI. Musik als (Über-)Lebensmittel – drei Berichte und ein Epilog

1. Der vermutlich polnische Geiger Jakub Segar aus Breslau wurde schon vor der systematischen Massenverfolgung seiner Ethnie nach Auschwitz deportiert. Er erlebte einen Kulturschock ohnegleichen, als er sich nach der Ankunft nackt ausziehen musste[48] und man ihm auch noch seine Geige wegnehmen wollte:

> „Als er sich auszog, weinte er und flehte, man möge ihm seine Geige lassen; er wollte sich um nichts auf der Welt von ihr trennen. Dann gab er eine ungewöhnliche Demonstration seiner Fähigkeiten: Ganz nackt, spielte er wie in Trance und entlockte seiner Geige schluchzende Töne."[49]

Das genügte, um ihn sofort ins Männerorchester des Stammlagers aufzunehmen, wo er brillierte, obwohl er keine Noten lesen konnte – dafür spielte er alles einmal Gehörte fehlerlos nach.

2. Nach ihrer Flucht aus dem Warschauer Ghetto und der erneuten Inhaftierung in mehreren KZs wurden der schon mehrmals genannte Harburger Musiker Karl Weiß, seine Frau und ihre nur noch vier Kinder (das fünfte war im Warschauer Ghetto umgekommen) schließlich Anfang 1945, in der Endphase des ‚Dritten Reichs', ins KZ Bergen-Belsen verbracht. Dort musizierten Häftlinge, die ebenfalls in dieses KZ evakuiert worden waren; sie spielten aber nicht nur auf Befehl der SS, sondern auch aus eigenem Antrieb:

48 Zur Kultur der Sinti und Roma gehört das Tabu, sich nackt vor anderen auszuziehen.

49 Zit. bei Maria Martyniak, The Deportation of Roma to Auschwitz before the Founding of the *Zigeunerlager* in the Light of the Extant Documents, in: Slawomir Kapralski / Maria Martyniak / Joanna Talewicz-Kwiatkowsky (Hg.), Roma in Auschwitz, Oświęcim: Auschwitz-Birkenau State Museum 2011 (Voices of Memory 7), S. 7–12, hier S. 10, Fn. 19. Auch Gabriele Knapp, Das Frauenorchester in Auschwitz, Hamburg: von Bockel 1996 (Musik im „Dritten Reich" und im Exil 2), S. 56 schreibt von einem Zigeuner, der 1944 im Orchester war; ob es sich noch um Segar handelte, der 1942 eingeliefert, aber später ins Nebenlager Monowitz verlegt wurde und ins dortige Orchester kam, ist ungewiss.

„[Sie] spielten den ganzen Tag Tanzmusik, während zweitausend Männer Leichen nach den Massengräbern schleppten. Es hatte immer Geigen und Gitarren im Lager gegeben, und ein paar Zigeuner hatten abends oft ein wenig Musik gemacht. In den letzten Tagen aber gab es plötzlich eine vollständige Kapelle. Die SS ermunterte sie, indem sie Zigaretten gab; und so spielte sie im Freien vom Morgen bis zum Abend, und die Leichen schleiften über die Steine, und die SS-Männer hieben mit Stöcken und Peitschen auf die stolpernden Gefangenen ein – zu Melodien von Lehár und Johann Strauß. Die Zigeuner spielten sogar bei Nacht. [… Sie] wanderten von Baracke zu Baracke, spielten ein paar Stücke, sammelten kleine Geschenke und gingen weiter. Sie besuchten unsere Baracke um 11 Uhr, dann wieder um zwei und schließlich noch einmal um fünf. Einige Insassen waren dagegen, nannten es Irrsinn und Dummheit, während andere froh waren, etwas Unterhaltung zu haben."[50]

Zynisch ließe sich das als ‚Ständeln im KZ' bezeichnen …

3. Die Schriftstellerin Philomena Franz, geb. Köhler, in ihrer Kindheit und Jugend Sängerin und Tänzerin in der Theatergesellschaft und Kapelle ihrer Sinti-Familie Haag, erinnerte sich an das gemeinsame Singen und Tanzen im KZ Ravensbrück, und eine der dort inhaftierten *Gadje*[51]-Frauen beschrieb später, wie die Musik aus dem Zigeunerblock klang:

„Der Wind trägt eine Melodie durchs Lager, fremd, schwermütig, plötzlich feurig, stark rhythmisch […]. Das kommt aus dem Zigeunerblock. Die singen und tanzen andauernd, singen sich nachts in den Schlaf, haben schon oft genug Prügel dafür einstecken müssen."[52]

Die Sinti- und Roma-Frauen unter sich in ihrem Block machten ihre ‚eigene' Musik.[53] Bedeutsam dabei ist, dass ihr gemeinsamer Gesang die Kraft zur plötz-

---

50 So in Jaroslav Pirouteks unveröffentlichtem Tagebuch (tschech.) in der Gedenkstätte Terezín, zit. n. Thomas Rahe, Sinti und Roma im Konzentrationslager Bergen-Belsen, in: Hans-Dieter Schmid (Hg.), Verfolgung der Sinti und Roma im Nationalsozialismus, Bremen: Edition Temmen 2012 (Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 14), S. 108–126, hier S. 118; Wie wir in Belsen lebten. Ein Rückblick von Rudolf Küstermeier, in: Derrick Sington, Die Tore öffnen sich, Hamburg: Hamburger Kulturverlag 1948, S. 87–124, hier S. 120, zit. ebd., S. 117f. – Es soll sogar einen Überfall französischer politischer Häftlinge auf eine der Kapellen gegeben haben, um mit deren Instrumenten selbst zu musizieren (Yves Béon, Planet Dora. Als Gefangener im Schatten der V2-Rakete, Gerlingen: Bleicher 1999, S. 247ff., zit. ebd., S. 118).

51 Nicht den Sinti oder Roma zugehörender Mensch.

52 Bericht in: Christa Wagner, Geboren am See der Tränen, Berlin 1988, S. 154, zit. n. Barbara Danckwortt, Sinti und Roma als Häftlinge im KZ Ravensbrück, in: Schmid, Anm. 31, S. 87.

53 Wolf Dietrich hält jedoch fest, dass die in Romanes gesungenen Lieder in Südost-Europa nicht auf der ‚Zigeunerleiter' basieren (ders., Die Musik der Zigeuner in Südost-Europa, in: Rüdiger Vossen, Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies zwischen Verfolgung und

lichen Verwandlung hatte („schwermütig, plötzlich feurig"), denn dadurch mobilisierten die Frauen ihre letzten Reserven und erweckten ihre erlöschenden Lebensgeister wieder. Vor 40 Jahren beschrieb auch Fania Fénelon aus dem Orchester des Frauenlagers von Auschwitz, die der Typhus schon fast besiegt hatte, dass sie sich bei der Befreiung des KZs Bergen-Belsen buchstäblich in letzter Sekunde durchs Singen der Marseillaise ins Leben zurückgerettet habe.

Dass Musik tatsächlich diese Kraft hat, rettete auch einer ganzen Reihe von Sinti- und Roma-MusikerInnen das Leben. Auch Familie Weiß überlebte; drei Mitglieder ihrer weitverzweigten Familie aus Hamburg sind Musiker und haben eine Gypsyjazz-Kapelle, das Café Royal Salonorchester: Gako Weiss (Saxophon), Baro Gako Weiss (Akkordeon), Bummel Weiss (Violine), hier mit den beiden *Gadjes* Clemens Rating (Gitarre) und Gerd Bauder (Kontrabass).



Abb. 8: Café Royal Salonorchester, Hamburg (© Claudia Maurer Zenck; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Musiker)

Romantisierung [Katalog zur Ausstellung „Zigeuner zwischen Romantisierung und Verfolgung – Roma, Sinti, Manusch, Calé in Europa" des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Kap. 9], Frankfurt am Main [u.a.]: Ullstein 1983, S. 289–299, hier S. 298).

Die Geschichte der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst im Nationalsozialismus

Rück- und Ausblicke zur Forschungstätigkeit des mdw-Archivs

Erwin Strouhal

Einer der Schwerpunkte der Forschungstätigkeit des Archivs der mdw[1] lag bzw. liegt seit dessen Gründung 1993 in der Beschäftigung mit der Geschichte der Institution in der Zeit des Nationalsozialismus. Um sich den zu diesem Thema vom mdw-Archiv betriebenen Forschungen bzw. der Frage nach Forschungsdesiderata zu widmen, ist es sinnvoll, auf bisherige Darstellungen der Geschichte der Institution zurückzublicken. Dabei wird nicht auf eine umfassende, gleichsam kommentierte Bibliografie abgezielt: Die genannten Publikationen[2] sollen vielmehr der Definition respektive der Erarbeitung jener Aspekte, Bereiche bzw. Schwerpunkte dienen, die sich für aktuelle wie künftige Forschungen zur mdw ebenso wie verwandten Institutionen ergeben. Um sich dabei nicht alleine auf theoretischem Gebiet zu bewegen, sollen konkrete Beispiele und Quellenbezüge die Ausführungen ergänzen.

1 Die heutige mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien hat im Lauf ihrer Geschichte mehrfache Wechsel ihrer Organisationsform und ihres Namens vollzogen (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. (k.k.) (Staats-)Akademie, (Fach-, Reichs-)Hochschule und Universität für Musik (und darstellende Kunst) (in) Wien). Soweit die konkrete historische Benennung bzw. organisatorische Unterscheidung nicht erforderlich ist, wird in der Folge das heute gebräuchliche Kürzel ‚mdw' verwendet.

2 Der Schwerpunkt liegt dabei auf Veröffentlichungen von Mitarbeiter_innen des Archivs der mdw bzw. unter deren Beteiligung entstandenen Publikationen, die die Mehrheit der Literatur zur Thematik ausmachen. Darüber hinaus sei besonders auf die Publikationen Peter Roesslers zur Geschichte des Max Reinhardt Seminars im Nationalsozialismus verwiesen bzw. auf die Dissertation von Barbara Preis an der Universität Wien (*Weibliche Lehrkräfte und Schülerinnen der Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945. Studien – Berufsentwicklung – Emigration*) 1994 hingewiesen.

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 109–123. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-07

Mit dem Kapitel *Tragisches Zwischenspiel* erschien 1967 in der von Ernst Tittel[3] anlässlich des 150-Jahr-Jubiläums verfassten Geschichte der Institution erstmals ein kurzer Beitrag über die mdw während der Zeit des Nationalsozialismus.[4]

Es ist mehreren Faktoren geschuldet, dass der Text aus heutiger Sicht befremdlich wirkt: Allen voran ist er als Beispiel der Geschichtsschreibung vor dem Hintergrund des ‚Opfermythos' zu lesen. Auch stellt das Format der Festschrift – denn in eine solche ist der Abschnitt eingebettet – nur selten einen Raum für kritische Reflexionen dar und mag auch für die mit selbst für diese Zeit auffallend pathetischen Formulierungen durchzogene Sprache mitverantwortlich sein. Als Beispiel für alle genannten Faktoren kann gleich der erste Satz dienen: „An den Iden des März 1938 senkten sich die dunklen Schatten über Österreich, dessen Namen sie zwar auslöschen, dessen Wesen sie aber nicht zerstören konnten."[5] Dass eine „Reihe von Lehrkräften […] aus abstammungsmäßigen Gründen vom Dienst enthoben" wurde, wird in der Folge zwar erwähnt, doch bleibt es bei dieser einen Erwähnung. Die Schicksale der Verfolgten, Vertriebenen und Ermordeten werden marginalisiert durch das ausführlichere Eingehen auf das von den an der Institution verbliebenen Personen Erlebte:

> „Wer kann auch das Leid, die persönliche Tragik von Dutzenden Lehrern ermessen, wer kann die Not, den Hunger, die Angst, die Bombenangriffe der mehrhundertköpfigen Pulks, kurz, die Schrecken der apokalyptischen Reiter schildern?"[6]

Tittel nennt die Aufgabe, sich mit den „schwersten und dunkelsten Jahren" der Institution zu befassen, „doppelt schwer", da er sich „auf nur wenige schriftliche Quellen stützen kann; vieles ist verbrannt oder vernichtet worden, manches ist heute nicht zugänglich."[7] Tatsächlich bezieht er sich vor allem auf gedruckte Quellen;[8] ob der zum damaligen Zeitpunkt im Österreichischen Staatsarchiv befindliche, historische Aktenbestand der mdw noch einer Sperrfrist unterlag, ließ sich nicht feststellen.[9] Einiges mag Tittel aus der Erinnerung – der eigenen oder der von zurate gezogenen Mitgliedern des Lehrkörpers – rekonstruiert

3 Ernst Tittel (1910–1969) war von 1936 bis 1969 Mitglied des Lehrkörpers der mdw.

4 Ernst Tittel, Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien: Lafite 1967 (Publikationen der Wiener Musikakademie 1).

5 Tittel, Anm. 4, S. 65.

6 Ebd., S. 68.

7 Ebd., S. 66.

8 Diese sind einem Literaturverzeichnis (S. 80–82) zu entnehmen, ein Fußnotenapparat steht nicht zur Verfügung.

9 In der Nachkriegszeit wurden die bis 1945 entstandenen Akten dem Österreichischen Staatsarchiv übergeben. Zwei Jahre nach der Gründung des mdw-Archivs kam der Bestand 1995 an die mdw zurück.

haben. Möglicherweise erklärt das auch den überraschend großen Raum – immerhin etwa eine Seite des dreieinhalbseitigen Kapitels –, den die Geschichte der Musikerziehung einnimmt. Bemerkenswert ist, dass der „energische Fachinspektor Dr. Erich Marckhl“[10] und dessen Einsatz für die Abteilung für Musikerziehung explizit erwähnt wird bzw. sind es auch über die NS-Zeit reichende Kontinuitäten, auf die er hinweist, allen voran die Beibehaltung des während des Nationalsozialismus an höheren Schulen eingerichteten Faches Musikerziehung.[11]

Tittels Text spiegelt nicht nur das historische Narrativ der Nachkriegszeit wider: Er schreibt aus der Sicht eines Zeitzeugen,[12] wobei er am Schluss des Kapitels – und hier kann das eingangs verwendete Adjektiv ‚befremdlich' nur wiederholt werden – mit den angeführten, möglichen Begründungen für die NSDAP-Mitgliedschaft von Lehrenden deren Verhalten, ganz in der Tradition der am Haus durchgeführten Entnazifizierungsverfahren, verharmlost:

> „Es war ein tragisches Zwischenspiel, tragisch und verhängnisvoll für mehrere Professoren, die sich aus vielfachen Gründen dem neuen Regime gefügig gezeigt hatten, sei es, weil sie für ihre Familie zitterten, sei es aus Naivität ihrer weltanschaulichen Gesinnung, sei es aus persönlichem Ehrgeiz, aus Opportunismus oder irgendwelchen Utilitätsgründen – sie mußten ihre Haltung bitter bereuen und leidige Entnazifizierungsverfahren über sich ergehen lassen.“[13]

Erst in den 1980er-Jahren vollzog sich, ausgelöst durch die Waldheim-Debatte, ein Paradigmenwechsel in der Geschichtsschreibung und es kam zu einem Wandel des öffentlich-politischen Diskurses durch Modifikation der Opferthese zur Mitverantwortungsthese.[14]

Rund um das Gedenkjahr 1988 erschienen zwar Publikationen, die sich mit der NS-Zeit in Wissenschaft und Kunst befassten,[15] doch dauerte es noch bis

10 Tittel, Anm. 4, S. 66; Erich Marckhl (1902–1980) leitete von 1941 bis 1945 die Abteilung Musikerziehung an der mdw und war zum Zeitpunkt des Erscheinens der Festschrift Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz.

11 Tittel, Anm. 4, S. 66–67: „Der Erlass [des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Anm.] […] war so wichtig und einschneidend, daß man ihn nach 1945 mutatis mutandis in das wiedererstandene österreichische Schulwesen übernahm […].“

12 Besonders deutlich wird das im nachfolgenden Kapitel „Die Neue Kunstakademie“ mit der Formulierung „der Verfasser dieser Zeilen erinnert sich noch“ (Tittel, Anm. 4, S. 69).

13 Tittel, Anm. 4, S. 68.

14 Heidemarie Uhl, Das „erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformation in der Zweiten Republik, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaften 30 (2001), H. 1, S. 26–27.

15 Z.B. Gernot Heiß, Willfährige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938–1945, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1989; oder Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter Josef Populorum (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1990.

1992, dass mit der von Lynne Heller vorgelegten Dissertation „Die Reichshochschule für Musik in Wien"[16] eine Befassung mit der Geschichte der Institution im Nationalsozialismus erfolgte. Basierend auf der akribischen Aufarbeitung von Aktenmaterial – überwiegend aus den Beständen der mdw,[17] der Abteilung Erziehung, Kultus und Unterricht des Ministeriums für innere und kulturelle Angelegenheiten und des Generalreferats für Kunstförderung, Staatstheater, Museen und Volksbildung des Reichsstatthalters in Wien – wurde damit eine detaillierte historische Untersuchung vorgenommen.

In ihrer 2013 in Druck erschienenen Dissertation „Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus"[18] äußerte Maren Goltz ihr Bedauern darüber, dass insbesondere über die Universitäten bzw. Hochschulen für Musik und darstellende Kunst in der NS-Zeit nur wenige kritische Institutionengeschichten zur Verfügung stünden.[19] Da sie sich Wien betreffend einzig auf die Arbeit Ernst Tittels bezieht,[20] scheinen ihr die ungedruckte Dissertation zur Geschichte der mdw in der NS-Zeit ebenso wie danach erschienene Beiträge Lynne Hellers entgangen zu sein.[21] Diese Feststellung soll jedoch nicht

16 Lynne Heller, Die Reichshochschule für Musik in Wien, Diss. Univ. Wien 1992.

17 Zum damaligen Zeitpunkt befanden sich die Aktenbestände der mdw aus der Zeit von 1909 bis 1945 noch im Allgemeinen Verwaltungsarchiv im Österreichischen Staatsarchiv.

18 Maren Goltz, Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus, Stuttgart: Steiner 2013.

19 Goltz, Anm. 18, S. 9.

20 Ebd., S. 11.

21 Lynne Heller, Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945, in: Carmen Ottner (Hg.), Musik in Wien 1938–1945, Wien: Doblinger 2006 (Studien zu Franz Schmidt 15), S. 210–221; Lynne Heller, „Ich lege auf die Rückberufung der obgenannten ehemaligen Lehrkräfte keinen besonderen Wert". Zur Wiedereinstellungspolitik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, in: Matthias Pasdzierny / Dörte Schmidt (Hg.), Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil, Schliengen: Edition Argus 2013 (Forum Musikwissenschaft 9), S. 235–254; Lynne Heller, Von der Staatsakademie zur Reichshochschule für Musik in Wien, in: Hartmut Krones (Hg.), Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945, Wien [u.a.]: Böhlau 2013 (Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 153–172; Lynne Heller, Die Staatsakademie bzw. Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945, in: Juri Giannini / Maximilian Haas / Erwin Strouhal (Hg.), Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus, Wien: Milletre 2014 (Musikkontext 7), S. 13–56; Erwin Strouhal / Lynne Heller, „dass auch unsere Leute […] in Position gebracht werden". Personalpolitik an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 1918–1945, in: Johannes Koll (Hg.), „Säuberungen" an österreichischen Hochschulen 1934–1945, Wien [u.a.]: Böhlau 2017, S. 283–307.

dazu beitragen, die hervorragende Arbeit Goltz' zu schmälern, die in vielfacher Hinsicht vorbildhaft ist, sondern mag eher der Definition des wohl wichtigsten Desiderats dienen, nämlich eine Monografie über die mdw in der Zeit des Nationalsozialismus zu publizieren. Vorarbeiten dazu wurden vom Archiv der mdw bereits begonnen.

Wie bereits erwähnt, folgten der Dissertation Hellers zahlreiche (vielfach aus Vorträgen auf Symposien hervorgegangene) Beiträge. Bei einem Blick über die Reihe dieser Publikationen wird ersichtlich, dass dabei stets neue Forschungserkenntnisse einflossen, und ist allgemein festzustellen, dass neben neu hinzugekommenen inhaltlich-thematischen Zugängen auch der zeitliche Rahmen erweitert wurde. So wurden die Schicksale verfolgter Lehrender nicht nur zum Zeitpunkt des ‚Anschlusses', sondern auch während der NS-Zeit näher beleuchtet bzw. Remigration und Wiederanstellungen an der mdw untersucht.

Neue Sichtweisen bzw. Ansätze und Impulse brachten vor allem zwei Forschungsvorhaben, an denen das mdw-Archiv mitwirkte: 2012 rief die Österreichische Hochschüler_innenschaft (ÖH)[22] sämtliche Universitäten dazu auf, sich in einem gemeinsamen Projekt der Aufarbeitung ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert zu widmen. Im Rahmen einer von Cornelia Szabó-Knotik geleiteten, mehrsemestrigen Lehrveranstaltung am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung beteiligten sich Maximilian Haas, Jasmin Linzer, Erwin Strouhal und Clemens Zoidl mit Beiträgen zur mdw an der das Projekt abschließenden Publikation der ÖH.[23] Ein weiteres Ergebnis der Lehrveranstaltung war die Entscheidung, über die Mitwirkung an dem Projekt der Hochschüler_innenschaft hinausgehend eine eigene Publikation über die mdw in der Zeit des Nationalsozialismus herauszugeben und eine Ausstellung zu gestalten. Diese Vorhaben konnten 2014 umgesetzt und im Rahmen der Eröffnung der vom mdw-Archiv kuratierten Ausstellung *Im Netzwerk der NS-Kulturpolitik. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 1938–45*[24] der in der Reihe *Musikkontext* des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung herausgegebene Band *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus* präsentiert werden.[25]

22 Damals noch „Österreichische HochschülerInnenschaft".

23 Österreichische HochschülerInnenschaft (Hg.), Österreichische Hochschulen im 20. Jahrhundert. Austrofaschismus, Nationalsozialismus und die Folgen, Wien: Facultas 2013.

24 Mit Beiträgen von Thomas Asanger, Juri Giannini, Maria Grillenberger, Maximilian Haas, Lynne Heller, Jasmin Linzer, Peter Roessler, Angelika Silberbauer, Peter Stachel, Erwin Strouhal, Franziska Stoff, Cornelia Szabó-Knotik, Fritz Trümpi und Clemens Zoidl.

25 Juri Giannini / Maximilian Haas / Erwin Strouhal (Hg.), Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus, Wien: Milletre 2014 (Musikkontext 7).

Der vorangegangene Versuch des ÖH-Projekts, eine Betrachtung der Hochschullandschaft im Sinne einer vernetzten, vergleichbaren Darstellung der unterschiedlichen Institutionen erwirken zu können, scheiterte leider an dem knappen zeitlichen Rahmen. Es hätte mehrerer Treffen der Beteiligten bedurft, um vonseiten der Autor_innen auf universitätsübergreifende Querverbindungen eingehen zu können. Doch der Impuls, sich an den Hochschulen, insbesondere seitens der Studierenden, mit dem Nationalsozialismus zu beschäftigen, war gesetzt.

Einen neuen Zugang zur Erforschung der Geschichte der mdw brachte vor allem der Beitrag von Max Haas *Das kulturelle Gehwerk Wiens? Zur Stellung der Reichshochschule für Musik im kulturellen Leben des nationalsozialistischen Wien*,[26] der die Institution als Akteurin innerhalb des städtischen Kunstbetriebs betrachtete, womit der bisherige Fokus von den am Haus stattfindenden Ereignissen verschoben und auf einen jener Kontexte gelegt wurde, in denen die mdw zu verorten ist. Die Universitätsgeschichte in einem erweiterten kulturellen, politischen und sozialen Zusammenhang aufzuarbeiten und die aktive, den Kontext selbst mitbestimmende Rolle darzustellen, war bereits zuvor in vom mdw-Archiv kuratierten bzw. mitveranstalteten Ausstellungen[27] verfolgt worden und war auch das erklärte Ziel des 2014 an der mdw publizierten Bandes.[28] Die international positive Rezeption der Publikation[29] war ebenso eine Freude wie eine Bestärkung, den eingeschlagenen Weg fortzusetzen, wobei der von Thorsten Hindrichs in einer Rezension ausgesprochene Wunsch nach einer ‚Meta-Untersuchung' als wertvolle Anregung für kommende Projekte aufgenommen wurde:

> „So notwendig und wichtig die wissenschaftlich vernünftige Aufarbeitung der Rolle der je eigenen Institution während des NS zweifellos ist, die mittlerweile stattliche Zahl vorliegender Einzeluntersuchungen – in deren Reihe der hier besprochene Band ganz gewiss als vorbildlich gelten darf – bedarf dringend einer übergeordneten ‚Meta'-Untersuchung, die sich einer Gesamtschau der Geschichte(n) musikalischer und musikwissenschaftlicher Institutionen, Perso-

26 Max Haas, Das kulturelle Gehwerk Wiens? Zur Stellung der Reichshochschule für Musik im kulturellen Leben des nationalsozialistischen Wien, in: Österreichische HochschülerInnenschaft (Hg.), Anm. 23, S. 204–212.

27 Z.B. „Staatsvertragsjahr 1955: Zur Rekonstruktion des Österreichischen durch die Musik (2005), Akademie – Hochschule – Universität. Von der Verstaatlichung zur Ausgliederung" (2009) oder „spiel|mach|t|raum. mdw-ausstellung anlässlich 100 jahre internationaler frauentag" (2011).

28 Giannini / Haas / Strouhal, Anm. 25, S. 7.

29 Marie-Hélène Benoit-Otis, Rezension in: Revue de musicologie 100 (2014), H. 2, S. 476–478; Thorsten Hindrichs Rezension in: H-Soz-Kult, 26.01.2016, www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-21784 (01.02.2020); Katherine Arens, Rezension in: Journal of Austrian Studies 49 (2017), H. 3–4, S. 175–178.

nen und Netzwerke während dieser Zeit annähme und nach strukturellen und ideologischen Gemeinsamkeiten (oder doch wenigstens Ähnlichkeiten) sämtlicher Einzeluntersuchungen fragte, wenn die bislang geleistete Arbeit nicht in je eigenen Singularitäten verharren soll."

Eine solche ‚Meta-Untersuchung' wird zwar vom mdw-Archiv alleine nicht zu leisten sein, doch den Blick auf verwandte Institutionen auszudehnen und den Vergleich zu suchen bzw. mit den eigenen Arbeiten eine Basis für vergleichende Studien zu schaffen, kann als eine der Zielsetzungen für künftige Forschungen definiert werden.

Studien zur Umsetzung nationalsozialistischer Richtlinien hinsichtlich Organisationsstrukturen, in Lehrangebot und Repertoire (z.B. der Frage nach Gleichschaltung oder unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen nachzugehen), ebenso wie Untersuchungen zu Unterschieden in der Machtausübung durch die Leitungsorgane bis hin zur Befassung mit der Widerstandstätigkeit unter Lehrenden und Studierenden sind u.a. als mögliche künftige Forschungen zu nennen.

Als konkretes Beispiel, Querverbindungen zwischen Institutionen zu untersuchen, wären die sich um 1940 verdichtenden, in Frankfurt am Main, Karlsruhe, Stuttgart, Graz, Salzburg, Leipzig und Wien durchgeführten Übernahmen von Konservatorien in die staatliche Verwaltung, die (Neu-)Gründung von Musikhochschulen bzw. deren Erhebungen zu Reichshochschulen.[30] Wie der *Völkische Beobachter* 1941 für Wien zu berichten wusste, erfolgte die Umwandlung der Staatsakademie zur Reichshochschule auf Vorschlag Baldur von Schirachs,[31] was die zu klärende Frage aufwirft, inwieweit diese Veränderungen in der Hochschullandschaft auf eine zentrale Politik des Reichserziehungsministeriums oder auf Bestrebungen einzelner Reichsleitungen zurückzuführen sind. Auch wäre – wofür z.B. die zeitgleich durchgeführte Erhebung der Staatlichen Kunstgewerbeschule zur Reichshochschule für Angewandte Kunst spräche – ein Blick auf andere, nicht der Musik und darstellenden Kunst gewidmete, künstlerische Ausbildungsstätten angebracht.

Ein derartiger Vergleich wurde bisher nicht angestellt, der jedoch – angesichts ähnlicher Größe und Strukturen – viel eher dienlich sein könnte, Parallelen bzw. Unterschiede festzustellen als im Vergleich mit den wesentlich größeren und anders organisierten wissenschaftlichen Hochschulen.

---

30 Die Verstaatlichung der Institutionen in Frankfurt am Main, Karlsruhe und Stuttgart erfolgte 1938, die Gründung der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz – Eggenberg und die Erhebung des Mozarteums zur Reichshochschule in Salzburg 1939, die Verstaatlichung des Leipziger Landeskonservatoriums 1941, ebenso wie die Erhebung der vormaligen Staatsakademie zur Reichshochschule in Wien 1941.

31 [k.A.], Zwei neue Reichshochschulen, in: Völkischer Beobachter, 24. Oktober 1941, S. 2, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob&datum=19411024&seite=2 (09.01.2020).

Neben den in Wien befindlichen müssten dafür auch die in Deutschland aufbewahrten Quellen (allen voran die im Bundesarchiv lagernden Unterlagen und das Aktenmaterial in den Archiven an vergleichbaren Bildungseinrichtungen) konsultiert werden, um Fragen nach dem Austausch der Institutionen untereinander nachzugehen. Dass ein solcher stattgefunden hat, ist anhand eines Beispiels – dem Bericht Franz Rühlmanns von der Berliner Hochschule für Musik nach einem Besuch an der mdw – bereits bekannt.[32] Er besichtigte 1939 die Opernschule, das Schauspielseminar und die Tanzabteilung. Beim Besuch des Operndramatischen Unterrichts zeigte er sich durchaus beeindruckt von der Zahl der Studierenden – „[E]s bestehen nebeneinander zwei Klassen, die jede ungefähr so ebensoviel [sic] Schüler hat wie unsere ganze Opernschule“[33] – ebenso wie von dem, damals noch der mdw gehörenden Akademietheater. „Zusammenfassend kann ich sagen, daß ich glücklich wäre, wenn wir hier über die gleichen praktischen Voraussetzungen und Möglichkeiten verfügten, denn ich glaube, wir würden hier bedeutend mehr damit anzufangen wissen.“[34] Die „Unterrichts- und Aufführungsarbeit der Schauspielschule“ bezeichnete er als „ungemein lebendig“ und fand lobende Worte für die Größe des Lehrkörpers, besonders fasziniert zeigte er sich vom Schönbrunner Schlosstheater: „Dieses Theater ist einer der schönsten Theaterräume, die ich je gesehen habe, in seiner Art nur dem allerdings weit grösseren und noch prunkvolleren Bayreuther Opernhaus zu vergleichen.“[35]

Auch in der Tanzabteilung fand er neben einem Lob für deren Leiterin anerkennende Worte für die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten: „[M]ir fielen sofort die komfortablen Wasch-Duschräume auf, nach denen ich hier seit Jahren jammere […]“.[36] Zusammenfassend schloss er neidvoll „[d]ass mir die Gesamtheit dieser Wiener Einrichtungen als eine Art Vorverwirklichung dessen erschienen sind, was mir schon seit Jahren für Berlin vorschwebt. […] Mit leisem Bedauern habe ich erkennen müssen, daß den Leuten in Wien offenbar alles viel leichter zufällt als uns. Was wir unter Einsatz von ungeheurer Energie, von viel Zeit und viel organisatorischem Ärger mühsam zustandebringen müssen, ist dort als Voraussetzung vorhanden.“[37]

Auf den Bericht Rühlmanns reagierend, gab der Direktor der Berliner Hochschule für Musik Fritz Stein Anfang Mai 1939 in einem Schreiben an Reichserziehungsminister Bernhard Rust „der Hoffnung Ausdruck […], daß

32 Archiv der Universität der Künste Berlin (UdK-Archiv), Bestand 1, Nr. 5.061, Bericht Franz Rühlmanns an Fritz Stein vom 19. April 1939.
33 Ebd., S. 2.
34 Ebd., S. 3.
35 Ebd., S. 3.
36 Ebd., S. 4.
37 Ebd., S. 5.

– dem Wiener Vorbild folgend – unsere Berliner Hochschule sich ebenfalls in Bälde reicherer Mittel, insbesondere für die Opernschule, erfreuen darf."[38]

Die Frage, ob seinem Ansuchen nachgekommen wurde, mag hier unbeantwortet bleiben. Vielmehr soll mit dem Schreiben zu einem weiteren Desiderat übergeleitet werden: der näheren Beschäftigung mit den Akteuren im Reichserziehungsministerium sowie den parallel existierenden bzw. nachgereihten Stellen und den dort tätigen Entscheidungsträgern,[39] die in Berlin und Wien die Hochschul- und Kulturpolitik mitbestimmten. Dass hier – von der Führungsebene wie z.B. bei Goebbels und Schirach[40] bis zu den an den einzelnen Institutionen handelnden Personen – durchaus unterschiedliche Standpunkte vertreten wurden, ist bereits bekannt. Die Fraktionen innerhalb der NSDAP ebenso wie das Mit- und Gegeneinander näher zu beleuchten und in den Fokus zu nehmen, welche Ziele sie auf welchen Wegen verfolgten, könnte noch spannende Einblicke in Verbindungslinien und Netzwerke ebenso wie Bruchlinien bringen.

Die Spannungen zwischen den Exponenten unterschiedlicher Fraktionen an der mdw konnten im Sammelband von 2014 nur am Rande anhand der Übertragung der Leitung von Alfred Orel an Franz Schütz behandelt werden.[41] Für künftige Forschungen wäre z.B. interessant zu hinterfragen, ob die Bestellung des ‚Überraschungskandidaten' Orel nicht sogar in Schütz' eigenem Interesse gewesen sein könnte. Denn dadurch blieb ihm erspart, die personelle ‚Säuberung' im Zuge der Nazifizierung des Hauses durchzuführen: Dabei hätte er Mitglieder des Lehrkörpers, mit denen er mitunter jahrelange, bis in Studienzeiten zurückreichende Bekanntschaften gepflegt hatte, kündigen müssen.[42] Dies blieb Orel überlassen, dessen Karriere an der mdw – allem Anschein nach auf Betreiben von Schütz – endete, sobald diese Aufgabe erledigt war. Sowohl Orels ambitionierte Pläne zur Umgestaltung des Hauses, die auf eine Angleichung des Bildungsangebots an die deutschen Musikhochschulen abzielten, als auch einige der von ihm ausgesprochenen bzw. in Aussicht genommenen Kündigungen, wie z.B. die von Hans Duhan[43] („politisch nicht tragbar"),[44] Emil

38 UdK-Archiv, 1/5.061, Schreiben Fritz Steins vom 4. Mai 1939.

39 Die rein männliche Form ist in diesem Fall zutreffend.

40 Siehe dazu z.B. Fritz Trümpi, Der „Musikstadt Wien"-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung, in: Markus Stumpf / Herbert Posch / Oliver Rathkolb (Hg.), Guido Adlers Erbe. Restitution und Erinnerung an der Universität Wien, Wien: V & R unipress 2017 (Bibliothek im Kontext 1), S. 31–44, hier S. 41–42.

41 Giannini / Haas / Strouhal, Anm. 25, S. 62–63.

42 Zu seinen Lehrenden an der mdw zählten u.a. Richard Stöhr und Max Graf, die beide nach dem ‚Anschluss' aus ‚rassischen' Gründen das Haus verlassen mussten und in die U.S.A. emigrierten.

43 Hans Duhan (1890–1971) unterrichtete von 1931 bis 1959 an der mdw.

44 Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw-Archiv), 98/Res/1938.

Sauer[45] („überaltert“)[46] oder Camillo Wiethe[47] („überflüssig“),[48] wurden durch Schütz sistiert. Mit seinen Personalentscheidungen, auch kolportierten kritischen Äußerungen, weckte er jedoch das Misstrauen einiger Parteigenossen und musste sich sowohl 1942 als auch noch Anfang 1945 Untersuchungsverfahren stellen.[49]

Eine biografische Studie zu Franz Schütz, zu den Widersprüchen zwischen dem schriftlichen Niederschlag seines Tuns und dem von Zeitzeug_innen beschriebenen Handeln, zu seinem ideologischen Hintergrund ebenso wie zu seiner nach dem Ende der NS-Herrschaft eingenommenen Haltung, wäre ein interessantes Unterfangen. Vor allem aus den Materialien des in der NS-Zeit angelegten Gauakts und dem aus der Nachkriegszeit stammenden Volksgerichtsakt lässt sich vieles zu dem von permanenter Überwachung bestimmten Herrschaftssystem, dem stets vorhandenen Misstrauen, Denunziantentum und (un)menschlichen Verhaltensweisen herauslesen ebenso wie für die Zeit nach 1945 Einblick in Verdrängung, Uneinsichtigkeit und Unbelehrbarkeit gewinnen.

Eine erste Desillusionierung des bereits vor dem Verbot der NSDAP[50] in die Partei eingetretenen Schütz dürfte bereits bald nach der nationalsozialistischen Machtübernahme erfolgt sein.[51] In einem Rückblick schreibt er beispielsweise, im Kulturamt der Stadt Wien und dem Propagandaamt

> „[w]aren die exponierten Stellen mit Leuten besetzt, die durch die politische Turbine des Jahres 1938 an die Oberfläche geworfen, ohne jede fachliche Legitimation eine Kulturpolitik propagierten, die, falls sie von uns akzeptiert wor-

45 Emil Sauer (1862–1942) unterrichtete von 1901 bis 1907, von 1914 bis 1921 und von 1931 bis 1942 an der mdw.

46 mdw-Archiv, 98/Res/1938.

47 Camillo Wiethe (1889–1949) unterrichtete von 1934 bis 1943 an der mdw; Wiethe galt nicht nur als fachlich „überflüssig“, er war auch mit einer als nicht arisch geltenden Frau verheiratet (Katharina Kniefacz / Herbert Posch, Artikel zu Camillo Wiethe, in: Gedenkbuch für die Opfer des Nationalsozialismus an der Universität Wien 1938, https://gedenkbuch.univie.ac.at/?id=index.php?id=435&no_cache=1&person_single_id=34361 (01.02.2020).

48 mdw-Archiv, 98/Res/1938.

49 Siehe dazu Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Volksgerichtsakt zu Franz Schütz, Zl. 2.228/1949 bzw. Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA) / Archiv der Republik (AdR), Zivilakten der NS-Zeit, Gaupersonalamt des Reichsgaues Wien 1938–1945, Zl. 12.735.

50 Zum genauen Eintrittsdatum gibt es unterschiedliche Angaben. Laut dem Gauakt im Österreichischen Staatsarchiv trat er erstmalig im April 1933 der NSDAP bei (Mitgliedsnummer 1.609.968).

51 Sein ehemaliger Schüler Kurt Rapf berichtete z.B.: „Er war es auch, der bereits im Herbst 1938 zu zweifeln begann und sagte dies mehr oder minder deutlich in unserer Orgelklasse.“, in: Dokumentation der Diskussion zu Otto Biba, Die Jahre 1938–45 im Musikvereinsgebäude, in: Carmen Ottner (Hg.), Musik in Wien 1938–1945, Wien: Doblinger 2006 (Studien zu Franz Schmidt 15), S. 330–331, hier S. 330.

den wäre, sich sehr bald verheerend ausgewirkt und den vollständigen Niederbruch jeder ernsten Kunstpflege zur Folge gehabt hätte."[52]

In der Folge definiert er seine Haltung und den für ihn daraus resultierenden Handlungsauftrag: „Diesen betriebsamen Brüdern ihr fragwürdiges Handwerk zu legen, gehörte leider mit zu unseren Agenden […]".[53]

Sein Tun – an der mdw ebenso wie in der Gesellschaft der Musikfreunde[54] – war von der Verachtung all dessen, was von ihm als dumm, ungebildet oder unfähig angesehen wurde, bestimmt. Die „rücksichtlose Vernichtung aller Unfähigkeit, wo immer sie angetroffen wird"[55] auf seine Fahnen geheftet, scheint er mit der Verfolgung eines Elitarismus seine eigene Lesart des Nationalsozialismus praktiziert zu haben, fokussiert auf höchste künstlerische Leistung. Möglicherweise sein Weg, die Grausamkeiten des Systems, die Vernichtung der als ‚unwert' erachteten Leben, auszublenden.

Für die „Katastrophe des Jahres 1945",[56] von der Schütz in zwei Texten[57] schrieb, sah er die „Machthaber des Dritten Reiches" verantwortlich, die „in ihrem unverständlichen Radikalismus schliesslich einen Zusammenbruch von geschichtlich einmaligen Ausmassen verschuldeten."[58] Er bezieht sich damit ausschließlich auf das Ende des ‚Dritten Reiches', eine Distanzierung von dessen Ideologie oder dem, was sie hervorgebracht hat, sucht man vergebens.

Ein um seine Entlastung bemühtes, von Hermann Gallos verfasstes Schreiben von 1945[59] beschreibt Schütz als „nie anders als gegen den Nationalsozialismus gerichtet",[60] wobei die vorgebrachte Argumentation bzw. das genannte Beispiel die Interpretationsmöglichkeit offen lässt, dass weniger eine Gegnerschaft zum Gedankengut des Nationalsozialismus an sich als gegen jene Form, die er in

52 Franz Schütz, Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1938–1945, Typoskript, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur 15.125, zit.n. Ottner, Anm. 51, S. 311–329 (Abschrift im Anhang S. 323–329), hier S. 327.

53 Ebd., S. 327.

54 Ebd., S. 324.

55 Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Studien-Übersicht für das Studienjahr 1940/41, S. 1.

56 WStLA, Volksgerichtsakt Franz Schütz, Zl. 2.228/1949, Abschrift „Über den Versuch einer umfassenden Rehabilitierung" von Franz Schütz vom 18.02.1948, pag. 20.

57 Ebd., pag. 20 sowie Franz Schütz, Anm. 52, S. 326.

58 WStLA, Volksgerichtsakt Franz Schütz, Zl. 2.228/1949, Abschrift „Über den Versuch einer umfassenden Rehabilitierung" von Franz Schütz vom 18.02.1948, pag. 20.

59 mdw-Archiv, Personalakt (PA) Hans Niederführ, Zl. 35/Res/1946, Schreiben von Hermann Gallos vom 30. Mai 1945; Gallos bezieht sich darin auf eine 1944 stattgefundene Sitzung, in der ein Streit um die Existenz von Parteiprotektion entstand; in dessen Folge erstattete Hans Niederführ wegen der getätigten Aussagen Anzeige gegen Franz Schütz.

60 mdw-Archiv, PA Hans Niederführ, Zl. 35/Res/1946, Schreiben von Hermann Gallos vom 30. Mai 1945.

der praktischen Umsetzung angenommen hat, bestanden haben könnte. Schütz selbst empfand sich jedenfalls als „Musiker, der immer nur seine Pflicht getan hat“, den man „heute nicht mehr mitverantwortlich machen“ könne:[61] „[I]ch habe jedenfalls immer versucht, anständig zu bleiben.“[62]

Sein Umgang mit der Vergangenheit fügt sich damit in die Erzählung der ‚Pflichterfüllung‘ ein, die Jahrzehnte später in der Waldheim-Debatte und um die Jahrtausendwende erneut in den Diskussionen rund um die Wehrmachtsausstellung[63] thematisiert wurde.

Ebenso wie eine Befassung mit der Biografie Schütz’ könnten Untersuchungen zu Hans Niederführ[64] Aufschluss über die unterschiedlichen Sichtweisen der ‚Täterseite‘ sowohl in der Zeit des Nationalsozialismus als auch nach dessen Ende bringen. Schütz, dessen Auftritte bei Konzerten in der Nachkriegszeit auch kritische Stimmen hervorriefen,[65] kehrte nicht mehr an die mdw zurück – im Gegensatz zu Hans Niederführ, seines Zeichens ebenso illegales Parteimitglied, Leiter des Max Reinhardt Seminars in der Zeit von 1938 bis 1945 und auch stellvertretender NS-Dozentenbundführer.[66]

Sowohl über die Aktivitäten von Mitgliedern der NSDAP an der mdw in der Zeit der Illegalität als auch zum Umgang mit den ehemaligen Parteimitgliedern nach 1945 gab es bereits Untersuchungen. Während die ersten Ergebnisse

61 WStLA, Volkgerichtsakt Franz Schütz, Zl. 2.228/1949, pag. 21.

62 ÖStA / AdR, Gauakt Schütz, pag. 20.

63 Die Ausstellung *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944* wurde von 1995 bis 1999 in Deutschland bzw. in überarbeiteter Form 2002 in Österreich gezeigt.

64 Hans Niederführ (1902–1987) unterrichtete bereits vor 1938 am Max Reinhardt Seminar, leitete das Seminar ab dessen (Wieder-)Eingliederung in die mdw von 1938 bis 1945, kehrte 1951 als Lehrender ans Haus zurück und unterrichtete bis 1967; von 1954 bis 1959 war er abermals Leiter des Seminars.

65 [k.A.], Der ‚entnazifizierte‘ Schütz, in: Österreichische Volksstimme, 30. Mai 1948, S. 6, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ovs&datum=19480530&seite=6 (25.02.2020); „[H]err Schütz beschäftigt nicht, wie es in demokratischen Ländern der Fall gewesen wäre, den Gerichtssaalbericht, sondern die Kulturrubrik österreichischer Zeitungen. Möge er sich keinen Illusionen hingeben! Oesterreich, das nicht durch die Entnazifizierungskommission, vor der er stand, repräsentiert wird, kann diesen ‚Kämpfer für das Deutschtum‘ missen.“ bzw. erwähnte Herbert Mühlbauer sarkastisch dessen „bewährten Rockaufschlag“, in: Herbert Mühlbauer, Heldentenor und Orchesterkonzert, in: Wiener Kurier, 30. Mai 1949, S. 4, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wku&datum=19490530&seite=4 (25.02.2020).

66 Zu Hans Niederführs Tätigkeit am Max Reinhardt Seminar von 1938 bis 1945 siehe u.a. Peter Roessler, Im annektierten Garten. Das Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn in der Theaterlandschaft des NS-Regimes, in: Brigitte Dalinger / Veronika Zangl (Hg.), Theater unter NS-Herrschaft: Theatre under Pressure, Göttingen: V & R unipress 2018 (Theater – Film – Medien 2), S. 129–147.

der Forschungen zum Netzwerk der ‚Illegalen' bereits publiziert sind,[67] ist ein am österreichischen Historikertag 2015 gehaltener Vortrag zur Anstellungspolitik der mdw in der Nachkriegszeit[68] noch nicht in schriftlicher Form veröffentlicht. Nach Kriegsende wurde der prioritären Erhaltung des künstlerischen Unterrichts die politische Belastung von Lehrenden untergeordnet, der mögliche künstlerische Schaden am auszubildenden Nachwuchs höher eingestuft als ein möglicher politischer Schaden durch belastete Lehrkräfte. Aufbauend auf dieser Erkenntnis aus Arbeiten Lynne Hellers zur Entnazifizierung[69] wurde, über diese punktuell durchgeführte Maßnahme von 1945 hinausgehend, der Untersuchungszeitraum bis 1960 ausgedehnt. Neben dem Verbleib und den (Wieder-)Anstellungen NS-Belasteter standen die Rückkehr ebenso wie die Neuberufungen ehemals verfolgter Personen in der Nachkriegszeit im Zentrum der Forschung. Dabei konnte festgestellt werden, dass – ebenso wie der erwähnte Hans Niederführ – bereits in den Jahren bis 1955 mit 45% fast die Hälfte der ‚Ehemaligen' wieder an die Akademie zurückkehrte. Bei den bis 1960 neu Angestellten belief sich die Zahl der Lehrkräfte mit NS-Belastung auf 59 Personen. Demgegenüber steht die Wieder- bzw. Neuaufnahme von 48 Lehrenden, die während der Zeit des Nationalsozialismus verfolgt wurden. Wie eine Analyse der Dauer der Beschäftigungszeiten ab 1945 ergab, bestanden auch hinsichtlich der Anstellungsdauer Unterschiede zuungunsten der Verfolgten[70] und war damit die Nachhaltigkeit der Anstellungen Belasteter deutlich höher als die von Verfolgten. Fälle wie der eines Lehrenden, der – sollten die im Zuge der Entnazifizierung getätigten Angaben stimmen – nur um einer Verfolgung zu entgehen und seine Aktivität im Widerstand zu verdecken, um Aufnahme in die Partei ansuchte,[71] oder der eines anderen, der bereits in der ‚Verbotszeit' Sympathien für den Nationalsozialismus gezeigt und sich bei der illegalen ‚Bewegung' durchaus verdient gemacht hatte, jedoch 1938 feststellen musste, sogenannter Halbjude zu sein und seine Anstellung verlor,[72] wären als Beispiele dafür zu nennen, dass weitere, differenzierende Untersuchungen notwendig sind.

67 Giannini / Haas / Strouhal, Anm. 25, S. 65–72.

68 Erwin Strouhal, Personalpolitische Kontinuitäten und Brüche an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien nach 1945, Vortrag beim Österreichischen Historikertag 2015.

69 U.a. Lynne Heller, Geschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Schlussbericht eines Forschungsprojekts des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Bd. 5, Typoskript, Wien 1994.

70 Sie unterrichteten im Durchschnitt 10,3 Unterrichtsjahre im Gegensatz zu den ‚Ehemaligen', die durchschnittlich 15,3 Jahre tätig waren.

71 August Randacher, siehe dazu mdw-Archiv, PA Isidor August Randacher.

72 Gustav Donath, siehe dazu Heller, Anm. 16, S. 76.

Biografische Forschungen sind ganz allgemein ein Bereich, in dem einer der Schwerpunkte des mdw-Archivs liegt. Zuletzt erschienen zwei Publikationen, die sich mit im Nationalsozialismus verfolgten Lehrenden befassten: Dem in die USA emigrierten Komponisten und Pädagogen Richard Stöhr wurde 2017 mit einer Ausstellung, einer dazu aufgelegten Veröffentlichung und einem Konzert gedacht,[73] der 1942 in Maly Trostinec ermordeten Pianistin Erna Kremer 2019 ein Sonderheft der archiveigenen Publikationsreihe[74] bzw. ein Artikel auf der Plattform spiel|mach|t|raum[75] gewidmet.

Die Befassung mit den Lebensgeschichten der Opfer des Nationalsozialismus wird auch in Zukunft fortgesetzt werden.

Ein bereits vor längerer Zeit begonnenes, derzeit laufendes Projekt des mdw-Archivs besteht in den Arbeiten an der Herausgabe eines Gedenkbuchs der im Nationalsozialismus verfolgten Angehörigen des Hauses.

Bereits seit vielen Jahren wird dank eines Zufallsfundes – einer Liste mit den Namen der 1938/39 Inskribierten – sukzessive daran gearbeitet, die Schicksale vertriebener Studierender zu erforschen. Durch die Liste ergab sich die Möglichkeit, anhand eines Abgleichs mit der im Jahresbericht über das Studienjahr 1937/38[76] publizierten Studierendenliste, jene Personen zu ermitteln, die ab dem darauffolgenden Studienjahr nicht mehr inskribiert waren. In einem nächsten Schritt erfolgte anhand der Matrikelblätter die Überprüfung des angegebenen Religionsbekenntnisses, wodurch zunächst die mosaischen Studierenden identifiziert werden konnten. Daran anschließend wurde bzw. wird nach jenen nicht-mosaischen Studierenden gesucht, die nach den „Nürnberger Gesetzen“ als jüdisch galten. In den letzten Jahren wuchs die Liste der 1938 vom Haus vertriebenen Studierenden auf 108 Personen an. Zehn bzw. vermutlich elf von ihnen wurden in der Schoa ermordet.

73 Lynne Heller, The Composer & Teacher Richard Stöhr. „I am a Musician now, earnestly and free from regret“ / Der Komponist & Pädagoge Richard Stöhr. „Nun bin ich Musiker mit Ernst und ohne Reue“, Wien: mdw-Archiv 2017. Download unter: https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/arc/downloads/TheComposerTeacherRichardStoehr_DerKomponistPaedagogeRichardStoehr.pdf.

74 Lynne Heller / Severin Matiasovits / Erwin Strouhal, Erna Kremer. Lemberg 1896 – Maly Trostinec 1942. Annäherung an ein Künstlerinnenleben Wien: mdw-Archiv 2019 (Studien zur Geschichte der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Sonderheft 1). Download unter: https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/arc/downloads/ErnaKremer.pdf.

75 Lynne Heller / Severin Matiasovits / Erwin Strouhal, Artikel „erna kremer (lemberg 1896 – maly trostinec 1942). pianistin, lehrende an der mdw 1934–1938“, in: spiel|mach|t|raum. frauen* an der mdw 1817–2017plus, hg. von Andrea Ellmeier / Birgit Huebener / Doris Ingrisch, mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2017ff., https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/artikel/erna-kremer (09.01.2020).

76 Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Hg.), Jahresbericht der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Schuljahr 1937/38, Wien: Eigenverlag 1938.

Nach diesem abschließenden Einblick in die aktuellen Tätigkeiten der NS-Forschung des mdw-Archivs sollen die erwähnten Zielsetzungen des mdw-Archivs für die weitere Beschäftigung mit der Zeit des Nationalsozialismus nochmals zusammenfassend dargestellt werden.

Die Erarbeitung einer Monografie über die mdw im Nationalsozialismus ist dabei das vordringlichste Ziel. Diese thematisch nicht rein auf die Betrachtung der Institution zu isolieren, sondern das Haus in unterschiedliche Kontexte gebettet zu untersuchen, erscheint als vielversprechender Ansatz. In diesem Sinne ist auf die Einbindung der Institution in das Kulturleben Bezug zu nehmen, ebenso wie auf Parallelen, Unterschiede und Verbindungen der zu dieser Zeit bestehenden Hochschulen für Musik und darstellende Kunst (auch erweitert um andere künstlerische Hochschulen) einzugehen. Dabei wären auch die handelnden Personen auf den unterschiedlichen Interaktionsebenen einzubeziehen und Verbindungen ebenso wie Gegnerschaften innerhalb des Gefüges genauer zu betrachten. Eine intensive biografische Forschung kann sowohl für die Zeit des Nationalsozialismus selbst als auch darüber hinausreichend dazu dienen, anhand der Lebensverläufe personelle Kontinuitäten ebenso wie den Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Nachkriegszeit und deren Narrative zu untersuchen.

„O Freunde, nicht diese Töne!“

Musikforschung zur NS-Zeit in Tirol vor dem Hintergrund der Debatten zur Verantwortung in der Wissenschaft

Kurt Drexel

Der Innsbrucker Zeithistoriker Dirk Rupnow veröffentlichte am 9. September 2013 quasi als Antwort auf eine Serie von Leserbriefen zur NS-Vergangenheit zweier „Säulenheiliger“ der Tiroler Blasmusik folgende Stellungnahme in der *Tiroler Tageszeitung:*

> „‚O Freunde, nicht diese Töne!‘
>
> […] Nach dem einen ist die Landesmusikschule in Kramsach benannt, nach dem anderen eine Gasse in Innsbruck, beide sind die Heroen der Tiroler Blasmusik, ihre Kompositionen werden in Ehren gehalten und ständig gespielt. Ploner und Tanzer. Der eine war bereits illegales Mitglied der NSDAP, antisemitischer Agitator im Rahmen der ‚Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten‘, gab mit Gauleiter Hofer ein Gauliederbuch mit antisemitischen Gesängen heraus, widmete diesem auch seine Kantate ‚Land im Gebirge‘ und komponierte gegen Kriegsende noch Erbauungslieder für den Volkssturm; der andere war Musikreferent des 1938 geschaffenen Standschützenverbandes, Gaumusikleiter von Tirol und Vorarlberg, Leiter des Referats Volksmusik in Goebbels’ Reichsmusikkammer, komponierte u.a. den ‚Gauleiter Hofer-Marsch‘ und spielte für ‚Führer‘ und ‚Duce‘ am Brenner auf […]
> Die NS-Zeit meldet sich regelmäßig zurück und dementiert so alle Hoffnungen auf einen ‚Schlussstrich‘[…]“.[1]

Rupnow benannte in diesem Zeitungskommentar mehrere Dilemmata im Umgang mit der lokalen NS-Geschichte. Bewusst wurden diese seit 2010, als das

1 Dirk Rupnow, „O Freunde, nicht diese Töne!“ Blasmusik und die ewig unbewältigte Vergangenheit (und Gegenwart) des Nazismus, in: Tiroler Tageszeitung Nr. 250, 9. September 2013, S. 16.



Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 125–139. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-08

außeruniversitäre private Institut für Tiroler Musikforschung in Rum bei Innsbruck in einer Reihe von Audiopublikationen unter dem Titel *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol* an die Öffentlichkeit trat. Enthalten waren u.a. Werke von antisemitisch und nationalsozialistisch orientierten Tiroler Komponisten. Im Fokus standen Musikschaffende aus dem Kreis der 1934 gegründeten *Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten,* die sich bald nach ihrer Gründung offen antisemitisch positionierte. In der NS-Zeit nahmen alle führenden Köpfe der *Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten* wichtige Aufgaben in der Landesverwaltung und Gaupolitik wahr. Insbesondere an der Idealisierung des fanatisch für den Nationalsozialismus wirkenden Komponisten Josef Eduard Ploner entzündete sich ab 2011 eine öffentliche Kritik. Angesichts dieser wurde auch die zweckungebundene Subvention seitens der Landesregierung von jährlich meist über 200.000 € an den Herausgeber der CD-Reihe in mehreren Medien hinterfragt, worauf die Landesrätin für Kultur ein Gutachten in Auftrag gab, das den Sachverhalt klären sollte.[2] Ploner, dessen nationalsozialistische Vergangenheit in Umrissen bekannt war, wurde im Booklet einer CD, in der eine dem Gauleiter Hofer gewidmete Blut- und Bodenkantate aus Ploners Feder enthalten war, als „idealtypischer Tiroler“ gewürdigt. Der Verfasser dieser verklärenden Darstellung Prof. h.c. Dr. Manfred Schneider stand in einem besonderen Nahverhältnis zur Familie Ploner, insbesondere zum Sohn des Komponisten, Gilbert Ploner. Die Ausblendung politikgeschichtlicher Kontexte zugunsten des dargestellten Komponisten war auch in der grundsätzlichen Ausrichtung der Publikationsreihe begründet: Angestrebt wurde eine Nobilitierung von vermeintlich zu wenig wahrgenommenen Komponisten aus der Provinz. Diese in Fachkreisen schon in den Jahren zuvor häufig kritisierte Praxis gewann durch den Umstand, dass es sich hier um Musik aus der NS-Zeit handelte, besondere Brisanz.

In der Diskussion, die in Tirol und teilweise auch in den Nachbarländern seit 2011 entbrannt war, ging es zunächst um „Identifikationsfiguren“, eben die sogenannten Säulenheiligen der Tiroler Musikgeschichte der 1930er- bis 1970er-Jahre. Gerade was diese betrifft, zeigte es sich bald, dass Fehlinformationen und falsche Darstellungen zur Vergangenheit dieser Komponisten die kollektive Erinnerung geprägt hatten. Die entsprechenden Texte finden sich sowohl in renommierten Lexika und Musikgeschichten, in Monografien, auf Homepages als auch in Booklets oder Konzerteinführungen. In diesem Netz einer Tradition der Verschleierung war es noch 2009 möglich, dass eine Landesmusikschule in Kramsach (Unterinntal) nach dem ehemaligen Gaumusikleiter Sepp Tanzer umbenannt wurde. Sepp Tanzer war als Gaumusikleiter, als Leiter der Fachschaft Volksmusik in der

2 Michael Wedekind, Stellungnahme zu Publikationen des Vereins „Institut für Tiroler Musikforschung“, 2013, S. 2, http://www.dietiwag.at/mat/Gutachten_Wedekind_Teil1.pdf (27.11.2018).

Reichsmusikkammer des Gaus und als Musikreferent des Standschützenverbandes einer der ranghöchsten Musikfunktionäre der NS-Zeit. Auf die Frage, welches Zeichen mit der Umbenennung der Musikschule nach einem ehemaligen Gaumusikleiter für die Jugend gesetzt werden solle, antwortete der zuständige Landesrat, man ehre ja nicht den Menschen Sepp Tanzer, sondern den Musiker.[3]

Noch 2011 erschien die bereits erwähnte vom Land Tirol hoch subventionierte CD unter der Rubrik „Klingende Kostbarkeiten aus Tirol", in der eine Blut-und-Boden-Kantate als Tiroler Heimatmusik präsentiert wurde. Dass es sich hier um eine NS-Feiermusik, die dem Gauleiter Hofer gewidmet war, handelt, wurde in dem beiliegenden 20-seitigen Booklet ebenso verschwiegen wie auch die NS-Vergangenheit des Komponisten Josef Eduard Ploner keine Erwähnung fand. Ploner war jedoch eine Schlüsselfigur des NS-Musiklebens in Tirol. Er war maßgeblich an der Nazifizierung des Kulturlebens beteiligt, verfasste antijüdische Pamphlete, Hetzartikel und vertonte antisemitische Texte. Er schuf spezifisch tirolische NS-Feiermusik und gab das im gesamten deutschen Reich in seiner fatalen Konzeption singuläre Gauliederbuch „Hellau!" heraus. Ploner stellte darin eine Mischung aus NS-Bewegungsliedern, Heimatliedern, geselligem Repertoire, Parteigesängen, Kriegs- und antisemitischen Liedern zusammen. In keinem anderen Gauliederbuch im gesamten sogenannten „Dritten Reich" finden sich so viele antijüdische Texte. Als Beispiel sei hier ein mit „Litanei" überschriebener Gesang hervorgehoben, in dem im Ton eines Psalms Gott selbst zur Vernichtung der Juden aufgefordert wird. Hier erscheint ein doppelter Zynismus, einerseits durch den formalen Bezug auf die christliche Liturgie, andererseits wird – in vorgeblich lustiger Form – in der dritten Strophe Gott selbst zum Judenmord aufgefordert. Textprobe: „Und wenn in dieser Wasserrinne das ganze Judenvolk darinne, o Herr, dann mach die Klappe zu, und alle Völker haben Ruh."[4]

Neben all den erwähnten Aktivitäten fand Ploner auch noch Zeit für sein besonderes „Steckenpferd", die rassische Volksliedforschung. Ploner verortete im älteren Tiroler Volkslied einen Nachweis des Nordischen, das er als die rassisch hochwertigste Variante des „Arischen" ansah. Es ist müßig, nochmals zu erwähnen, dass all dies im Booklet der genannten CD keine Erwähnung fand.

Vielfache Bezüge aus dem Werk Ploners haben sich bis in die Gegenwart erhalten. So trägt der dritte Satz seiner Suite „Das Tiroler Jahr" den Titel „Brixentaler Flurritt". Diese zunächst unverdächtig erscheinende Bezeichnung bringt jedoch beispielhaft die bei Ploner auch in Werken nach 1945 immer wieder zu konstatierende NS-Bezugnahme zum Vorschein. Der Brixentaler

3 Ohne Autor, Musikschule nach früherem Gauleiter benannt, in: Kurier Nr. 60, 29. Februar 2008, S. 14.

4 Josef Eduard Ploner (Hg.), Hellau! Liederbuch für Front und Heimat des Gaues Tirol=Vorarlberg, Potsdam: Voggenreiter 1942, S. 246. Die Sammlung *Kilometerstein,* aus der das Lied übernommen worden war, erschien mehrfach ebenfalls im Ludwig Voggenreiter Verlag.

Flurritt war die nationalsozialistische Umformung des Brixentaler Antlassrittes, einer kirchlich geprägten Traditionsveranstaltung zu Fronleichnam, die im nationalsozialistischen Sinne wieder in ein urgermanisches Frühlingsritual „zurückgeführt" werden sollte. Gauleiter Hofer inszenierte hier jedes Jahr ein großangelegtes NS-Spektakel, bei dem die Kirchenfahnen durch NS-Wimpel und Hakenkreuze ersetzt wurden. An die Stelle des Priesters mit dem Allerheiligsten traten Festwagen mit Abordnungen von Arbeitsmaiden und des BDM, die HJ und Spielmannszüge. In programmatischen Reden wurde ein urgermanisches Frühlingsbrauchtum beschworen. Prominente Gäste wurden eingeladen, um diese Art der „Volkstumspflege" als beispielhaft auch für andere Gaue im Reich zu präsentieren. Der nationalsozialistische Flurritt wurde von Gauleiter Hofer immer wieder für Appelle an das ganze Volk benützt, so etwa 1944, als der Gauleiter „seine Tiroler" als „Wehrbauernstamm im Süden des Reiches" apostrophierte und dies in der Presse entsprechend aufbereiten ließ.[5]

2013 erklang im Festprogramm des renommierten Tirolerballs im Wiener Rathaus der Standschützenmarsch von Sepp Tanzer. Unter reger Beteiligung des Publikums sang man das Trio dieses Marsches „Hellau, miar sein Tiroler Buam". Die Fernsehbilder des singenden und klatschenden Landeshauptmanns und seines Stellvertreters gingen am darauffolgenden Tag landesweit über den Sender. Dass dieser Marsch ebenfalls für den Gauleiter Hofer geschrieben und ihm gewidmet war und dass das gesungene Lied titelgebend für das Gauliederbuch wurde, war wohl niemandem bewusst. Das angebliche Schützenlied „Hellau" war vor 1941 in Tirol kaum bekannt und galt als Lieblingslied des Gauleiters und quasi als Emblem für den Tiroler Nationalsozialismus. Ab 1941 wurde „Hellau" als Abschlusslied für Jugendfeiern vom Gaukulturhauptstellenleiter Fritz Engel eingeführt. Fritz Engel war als Gaukulturhauptstellenleiter, als Leiter des Gaumusikzuges der HJ und als Referent des Reichspropagandaamtes maßgeblich für die musikalische Ausrichtung der NS-Feiergestaltung des Gaues Tirol-Vorarlberg zuständig.

Diese Zusammenhänge waren in den Jahren nach 1945 sehr wohl bewusst, gesprochen wurde darüber jedoch kaum. Vor allem in der Öffentlichkeit wurde die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, vor allem wenn sie die lokalen Bezüge betraf, weitgehend tabuisiert, wenn auch die Zeugnisse der Zeit noch vielfach evident waren. Das Gauliederbuch etwa war weit verbreitet in Tirol. Noch heute ist es häufig auf Dachböden, in Antiquariaten und auf Flohmärkten und manchmal sogar noch in privaten Bücherregalen zu finden.[6]

5 Kurt Drexel, Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg von 1938–1945, Innsbruck: Wagner 2014, S. 109–113.

6 Allein zwölf Exemplare aus privaten Haushalten konnte ich 2012 bei meinen Recherchen zu Josef Eduard Ploner erwerben, drei weitere fand ich auf Flohmärkten in Innsbruck und Imst.

Nachwirkungen der siebenjährigen NS-Herrschaft in Tirol finden sich in vielfältiger Form. Die meisten der im Nationalsozialismus in Tirol engagierten Musikschaffenden konnten ihre Karrieren nach 1945 jedoch ungebrochen fortsetzen. Wechselseitige Rehabilitierung innerhalb eines weiterhin tragfähigen Personennetzwerkes konnte so zum Beispiel in der Volksmusikforschung inhaltliche Kontinuitäten und die Deutungsmacht über Forschungsergebnisse und Aktivitäten der NS-Zeit sicherstellen.[7] Eine Entnazifizierung im Sinne eines personellen Austauschs und einer Ablöse von Einflusspositionen fand im Musikleben in vielen Bereichen nicht statt. Im Allgemeinen vermied man direkte Bezugnahmen zum NS-Reich und suchte sich in der Attitüde der „Opferrolle" einzurichten. De facto waren jedoch diejenigen, die das Musikleben vor 1945 dominierten, weiter im Amt, wenn auch die politische Situation sich natürlich grundsätzlich gewandelt hatte.[8] Die Nachkriegsdiskurse um die NS-Vergangenheit im Musikleben waren und sind teilweise immer noch geprägt durch Exkulpierungsstrategien. Diese waren umso wirksamer anzuwenden, je länger wechselseitige Beziehungen innerhalb von Netzwerken bestanden, die bis zum Nationalsozialismus und vielfach auch in die Zeit davor zurückreichten.[9] Im Klima des „Kalten Krieges" wurden standardisierte Mythen lanciert, die teilweise bis heute die öffentliche Debatte zur NS-Zeit bestimmen.[10] So gibt es die weit verbreitete Meinung, in der NS-Zeit seien die Musikschaffenden gegen ihren Willen zur Zusammenarbeit mit dem Regime gezwungen worden.[11] In den meisten Fällen ist dies jedoch nicht zutreffend. Vielmehr sind viele der Maßnahmen und Verordnungen der Nationalsozialisten von den musikalischen Kreisen begeistert aufgenommen worden. Antisemitische, nationalistische, antimodernistische und erzkonservative Ideologien blühten in Österreich, lange bevor Hitler an die Macht kam.[12] Zu den schockierendsten aktuellen Nachwirkungen in der Gegenwart zählt sicher die Wiederverwendung der Blut- und Boden-Lyrik aus den 1930er-Jahren in der Rechtsrockszene. So finden sich Texte aus der NS-Feierkantate von Josef Eduard Ploner auf der Homepage „vermächtnis.at" in einer Variante vertont als Hardrock, mit eindeutigen Parolen und Bildern aus dem politisch rechtsständigen Milieu.[13]

7 Wedekind, Anm. 2, S. 31.
8 Ausführlich dazu: Drexel, Anm. 5, S. 273–279.
9 Vgl. dazu: Drexel, Anm. 5, S. 295.
10 Ausführlich dazu: Drexel, Anm. 5, S. 292–293.
11 Vergl. Pamela Potter, Art. Nazism, in: Grove online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=nazism&searchBtn=Search&isQuickSearch=true (30.11.2018). https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic
12 Ebd.
13 Südtirol Vermächtnis Nie stirbt das Land, https://www.youtube.com/watch?v=olQBCZ3KYRw (30.11.2018).

In den Beständen des Innsbrucker Zeughauses (Tiroler Landesmuseum) findet sich ein kurzer Propagandafilm, der 1942 für das Tiroler Landesschießen, die wichtigste Gau-Veranstaltung im nationalsozialistischen Festkalender, zum Teil im heutigen Bezirk Reutte gedreht wurde. Musikalisch im Mittelpunkt stehen der Standschützenmarsch und das Hellau-Lied. Auffallend ist die enge Verquickung der NS-Identität mit dem Tirolertum, vor allem mit der Standschützentradition. Der Standschützenverband war die tragende Kulturinstitution, in der alle volkskulturellen Organisationen gleichgeschaltet und auch aufgewertet wurden.[14]

Der programmatische Rahmen wurde jedes Jahr kontinuierlich ausgeweitet. 1943 dauerte diese von Gauleiter Hofer als Muster für die „Volkstumspflege" im NS-Staat propagierte Veranstaltung dann bereits 14 Tage. Im Rahmenprogramm finden sich Festkantaten, Ausstellungen, Volkstänze und Kundgebungen. Mitten im Krieg wurde an Aufwand nicht gespart, Festgäste aus dem „Altreich" und aus den oberen Chargen der Wehrmacht waren geladen.[15]

Im Verlauf der Debatten seit 2011 kam auch das Thema „Wissenschaft und Verantwortlichkeit" erneut in den Fokus. Meist wenig augenscheinlich, aber deshalb nicht zwingend geringer an Bedeutung sind die Auswirkungen der gesellschaftlich wahrnehmbaren Positionen in den Fachdisziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften. Gewissermaßen aus randständiger Sicht möchte ich dazu einige Überlegungen und Anmerkungen zur aktuellen Debatte um die Rolle des Fachs Musikwissenschaft im Umgang mit der NS-Vergangenheit darlegen. Infolge der hier angesprochenen öffentlichen Auseinandersetzung zur „Volkskultur im nationalsozialistischen Tirol von 1938 bis 1945" wurde der Wiener Zeithistoriker Michael Wedekind 2012 von der Kulturabteilung des Landes Tirol beauftragt, ein Gutachten zum Stand der Forschung zu erstellen.[16] Wedekind monierte im gegebenen Zusammenhang „eine vielfach an nationalen Kategorien orientierte Musikwissenschaft", deren „im Krisendiskurs der Zwischenkriegszeit auf vorexistierenden kulturkonservativen Grundpositionen fortentwickelte Semantik […] in Ablehnung der vielfältigen Heterogenisierungsprozesse der Epoche auf Vorstellungen von ‚Zusammenhang', ‚Ganzheitlichkeit' und ‚Synthese'" verhaftet sei.[17] Derlei Vorwürfe an das Fach sind nicht neu. Auch der Musikwissenschafter Anselm Gerhard hatte in einem Artikel im *Archiv für Musikwissenschaft* des Jahres 2000 als Reaktion auf den Diskussionsstand zum „Kanon" in unserem Fach schon deutlich darauf hingewiesen, „wie sehr im Bereich der Musikgeschichtsschreibung eine Haltung vorherrscht, die

14 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: Zeughaus 1-714mov. (ehem. Landesbildstelle).
15 Drexel, Anm. 5, S. 114–124.
16 Vgl. Anm. 2.
17 Wedekind, Anm. 2, S. 3.

sich in alter Gewohnheit am Kanon der ‚Meisterwerke‘ orientiert, der sich um 1900 endgültig durchgesetzt hatte“.[18] Trotz warnender Stimmen gegen eine germanozentristisch-nationalistische Verengung des Fachhorizonts zu Beginn des 20. Jahrhunderts (so etwa von Alfred Einstein), blieb die Orientierung an den „deutschen“ Komponisten und die Ansicht, dass die deutsche Musik als die weltweit bedeutendste zu werten sei, vorherrschend.[19] Seit den 1930er-Jahren fanden hier nationalistische und später auch nationalsozialistische musikhistoriografische Ansätze ideale Voraussetzungen für eine ideologische Verankerung von rassistischen Theorien. Der Nationalsozialismus wurde in der Zeit nach 1945 von der Mehrzahl der in Deutschland in der Wissenschaft Tätigen als „dunkle Periode“ abgetan. Man fand sich bald im Einklang mit der vorherrschenden argumentativen Position im von Exkulpierung und Verschleierung geprägten Diskurs zur Rolle der Wissenschaft im Deutschland der 1930er- und 1940er-Jahre. Im Vorwort zu *Kürschners Deutschem Gelehrten Kalender 1950* hatten die Herausgeber die Auswirkungen der Entnazifizierung nach 1945 – mit einer heute kaum mehr nachzuvollziehenden „Unbefangenheit“ – den Vertreibungen im NS-Staat gleichgesetzt:

> „Die zweimaligen personalen Veränderungen an den Lehr- und Forschungsstätten aus politischen Gründen (nach 1933 und nach 1945) waren gleichfalls bedeutend, dazu kam die freiwillige und erzwungene Ausschaltung, Ausmerzung und Auswanderung deutscher Wissenschaftler vor wie nach dem Kriege.“[20]

Wie sehr die musikwissenschaftliche Disziplin in ihrer starren Abwehr jeglicher Versuche zur Aufarbeitung der NS-Zeit verhaftet war, zeigte sich etwa daran, dass in den 1960er-Jahren der renommierte jüdische Historiker und Holocaust-Überlebende Josef Wulf anlässlich der Veröffentlichung eines Dokumentbandes zur „Musik im Dritten Reich“[21] als fachlich unfähig verunglimpft wurde.[22] Die

18 Anselm Gerhard, „Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche, in: Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000) H. 1, S. 18–30, hier S. 22.

19 Anselm Gerhard, Die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik?, Stuttgart: Franz Steiner 2006, S. 13–27, hier S. 13.

20 Friedrich Bertau / Gerhard Oestreich (Hg.), Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender 1950, Vorwort, S. VII, zit. n. Anselm Gerhard, Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin, in: Anselm Gerhard (Hg.), Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernisierungsverweigerung, Stuttgart: J. B. Metzler 2000, S. 1–30, hier S. 2.

21 Josef Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbeck: Rowohlt 1963.

22 Hans-Günther Klein, Vorwort. Verdrängung und Aufarbeitung, in: Hanns Werner Heister/ Hans-Günther Klein (Hg.), Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt am Main: Fischer, S. 9–11, hier S. 9; Ludwig Finscher, Josef Wulf: Musik im Dritten

ersten und bis heute umfassendsten Recherchen kamen nicht etwa von einem etablierten Vertreter des Fachs, sondern von dem Publizisten Fred K. Prieberg, dessen nachgelassenes Archiv an der Universität in Kiel die bislang fundierteste Sammlung zur hier angesprochenen Thematik darstellt. Vor dem Hintergrund eines damals vielfach noch unformulierten Unbehagens verlief seit den 1960er- und intensiv seit den 1980er-Jahren eine internationale Diskussion um das „eurozentristische Weltbild vieler Geisteswissenschaften“ sowie den „Germanozentrismus“ eines überkommenen Kanons vor allem in der deutschsprachigen, aber auch in der internationalen Musikwissenschaft.[23] Diese Debatte dauert bis in die Gegenwart an und ist seit ihren Anfängen mit den Fragen zu den ideologischen Bezügen in der NS-Zeit verknüpft.[24]

Die einschlägigen Arbeiten zur NS-Thematik sind in ihrer Masse heute kaum mehr überschaubar. Allerdings ist festzustellen, dass sich in jüngster Zeit viele Studien aus der musikwissenschaftlichen Disziplin auf ideologische Aspekte und Institutionen sowie die Fachgeschichte im Speziellen konzentrieren.[25] Biografische und werkgeschichtliche Forschungen beziehen sich meist auf sehr bekannte Namen. Dieser überwiegend wissenschaftsgeschichtliche Ansatz führte zu einer Art Fokussierung, die geeignet war und ist, Unliebsames weiterhin und neuerlich zu kaschieren. Die historiografischen Vorurteile von der Musik als der „deutschesten aller Künste“[26] sowie von der „Vorherrschaft der deutschen Musik“ gehören zum „altehrwürdigen Bestand“ der Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs.[27] Belege dazu finden sich sowohl in den Schriften der „Ahnherren“ der Disziplin als auch aus der Feder bekannter Künstler und Publizisten, so beispielsweise bei Johann Nikolaus Forkel, in der Folge bei Richard Wagner und Hans Georg Nägeli bis hin zu Arnold Schönberg und Thomas

Reich, (Buchbesprechung) in: Die Musikforschung Nr. 20 (1969), S. 335–336. Weiters Klaus Kempter, Josef Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2014, S. 247 (Entgegnung Walter Abendroths).

23 Gerhard, Anm. 18, S. 20.

24 Vgl. Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, München: Boorberg 2013. Hervorgehoben sei hier der Abschnitt I „Die aktuellen Debatten“, S. 47–160.

25 Gerhard, Anm. 18, S. 4. Hier ist zu betonen, dass biografische Aspekte von Musikschaffenden häufig von Fachhistorikern wie Michael H. Kater oder Oliver Rathkolb behandelt wurden (vgl. Michael H. Kater, The twisted Muse, Musicians and Their Music in the Third Reich, New York: Oxford University Press 1997; Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991).

26 Hans Fischer (Hg.), Wege zur deutschen Musik, Berlin-Lichterfelde: Vieweg 1939, S. 5.

27 Vgl. Michael H. Kater, Introduction, in: Michael H. Kater / Abrecht Riethmüller (Hg.), Music and Nazism, Art under Tyranny, 1933–1945, Laaber: Laaber Verlag 2003, S. 9–14, hier S. 9.

Mann.[28] Aber auch schon Texte aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts zeigen diesen Hang zum musikalischen Chauvinismus.[29] Im konzeptuellen Fokus der einschlägigen Darstellungen steht häufig die Herausstellung musikalischer Heroen. Im Nationalsozialismus wurde die Heroisierung einzelner Namen mit der Verknüpfung der Musik als „Deutschester aller Künste“ häufig argumentativ in den Vordergrund gerückt. Der bayerische Gauleiter Hans Schemm formulierte 1933: „Unter sämtlichen kulturellen Gütern steht die deutsche Musik an erster Stelle. Sie ist die deutscheste aller Künste.“[30] Die Kultivierung historiografischer Mythen erfreute sich auch nach 1945 einer ungebrochenen Tradition, wenn auch die Betonung des Nationalen häufig nicht mehr als „salonfähig“ galt.

Dass die Musikgeschichte aber auch gegenwärtig noch vielfach als „Genie“- und „Heroen“-Geschichte betrieben wird, ist evident. Dies gab zwar immer wieder Anlass für Debatten, an den grundsätzlichen Ausrichtungen, etwa in gedruckten Musikgeschichten, änderte dies jedoch nichts. Das alte Modell der Musikgeschichtsschreibung hielt und hält sich hartnäckig. Weitere Aspekte wie die „Alltagsgeschichte“, soziologische Bezüge, wirtschaftsgeschichtliche Einflüsse etc. kamen zwar hinzu, die Frage nach den Ursachen, warum gerade jener und nicht ein anderer Komponist, jenes und nicht ein anderes Werk geschichtlich prominent ist, wird hingegen kaum gestellt.[31] Immer noch selten formulierte Fragen sind etwa: Wie entsteht Musikgeschichte?[32] – Wer oder was ist bestimmend dafür, dass eine Überlieferungstradition einsetzt? Solche Überschriften im Zusammenhang mit den sogenannten „politisch brisanten Zeiten“ erscheinen zwar gelegentlich, Inhaltliches wird meist in globalen Beschreibungen benannt, jedoch kaum konkretisiert.

Das „Flaggschiff der deutschsprachigen Musikwissenschaft“ (Die Zeit 29.06.2007 http://www.zeit.de/2007/26/Finscher), die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ist ein Projekt aus der NS-Zeit. 1942 griff Fried-

---

28 Gerhard, Anm. 18, S. 83–100.

29 Ausführlich dazu ebd., S. 9–11.

30 Fischer, Anm. 26, S. 5.

31 Nico Schüler, Von Heroen, Genies und anderen. Zu Musik und Musikleben im Spiegel einer Brünner-Deutschen Zeitung im Januar 1920, in: Nico Schüler (Hg.), Zu Problemen der „Heroen“- und der „Genie“-Musikgeschichtsschreibung, Hamburg: von Bockel 1998, S. 113–146, hier S. 113.

32 Auszunehmen sind hier Ansätze von Albrecht Riethmüller u.a., wie etwa in dem Band Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, hg. von Albrecht Riethmüller, wie Anm. 19; weiters Forschungen zur Kanonisierung und zur Entstehung der Denkmalausgaben: Anselm Gerhard, Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder „das praktische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850, in: Die Musikforschung 57 (2004), S. 363–382; Aleida Assmann, Canon and Archive, in: Astrid Erll (Hg.), A companion to cultural memory studies, Berlin [u.a.]: de Gruyter, S. 97–108, hier S. 100.

rich Blume die Anregung von Karl Vötterle, dem Gründer des Bärenreiter-Verlags, zu der Enzyklopädie, abgekürzt MGG, auf und begann etwa um 1944 mit offiziellem Auftrag[33] als deren Herausgeber mit der Vorbereitung.[34] Nach 1945 sah man keinen Anlass, weder den Titel noch das grundlegende Konzept zu ändern. Das Lexikon erschien in 14 Bänden zwischen 1949 und 1968 unter Friedrich Blumes Leitung (die Supplementbände und einen Registerband gab seine Tochter Ruth Blume 1973–86 heraus). Wie sehr diese Publikation dem geistigen Milieu der NS-Zeit verhaftet blieb, zeigte etwa der Artikel „Musikwissenschaft" in dessen Bibliografie der Abschnitt „E. Landes- und gesellschaftskundliche Forschungen" mit den Unterabteilungen „I. Orts- und Länderkunde", „II. Rassen- und Volkstumskunde" sowie „III. Soziologie, Prinzipienfragen" erscheint. In der Abteilung II werden zahlreiche Werke aus der NS-Zeit völlig unkritisch angeführt, darunter der Aufsatz von Fritz Bose „Klangstile und Rassenmerkmale" aus der *Zeitschrift für Rassenkunde* 1943/44. Im Artikel „Deutschland" erscheinen in der bibliografischen Unterabteilung „Bedingtheit, Wesen u. Organisation der dt. Musik, a) Psychologische, stilistische, geistesgeschichtliche Aspekte" fast ausschließlich Werke aus der NS-Zeit.[35] Die völlig neu bearbeitete von Ludwig Finscher herausgegebene zweite Ausgabe der MGG erschien zwischen 1994 und 2007.[36] Entgegen der ursprünglichen Konzeption entschied man sich in der Neuausgabe für eine Aufgliederung in einen Sach- und Personenteil. Zunächst entstand nur der Sachteil, ab 1999 wurden die Bände des Personenteils ausgeliefert.[37]

In den Biografien eng an die Darstellungen der MGG angelehnt war die erste Edition des New Grove, die geschlossen im Jahr 1980 erschien. Für die zweite Auflage des New Grove 2001 beauftragte Stanley Sadie eine Reihe von Fachkollegen, unter ihnen Eric Levi und Pamela Potter, die Beiträge auf ihre Auslassungen – vor allem die NS-Zeit betreffend – hin zu durchforsten und das

33 Pamela M. Potter, Musikwissenschaft und Nationalsozialismus: Stand der Debatte, in: Hartmut Lehmann / Otto Gerhard Oexle (Hg.), Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften, Bd. 1, Fächer – Milieus – Karrieren, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, S. 129–142, hier S. 132.

34 Oliver Kopf, Archivreport Bundesarchiv Berlin, S. 11 (Recherche 21.02. bis 17.03.2000, das Manuskript ist erhältlich über das Prieberg-Archiv an der Universität Kiel). Typoskript an das ProMi [Propagandaministerium] 7.1.1945.

35 Potter, Anm. 33, S. 136.

36 Die Ablehnung zweier Beiträge für den letzten Band durch den Herausgeber führte zu Rechtsstreitigkeiten. Der Bärenreiter-Verlag gab schließlich nach und die Artikel wurden gegen den Willen Finschers aufgenommen, was dessen Ausstieg aus dem Projekt zur Folge hatte. Vgl. http://www.zeit.de/2007/26/Finscher/seite-2 (22.07.2018).

37 Ab 2017 revidierte Online-Version: https://www.mgg-online.com/. Die Darstellung Lücks wurde auch in die Online-Version übernommen: https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02038&v=1.0&q=bresgen&rs=mgg02038 (05.11.2020).

Fehlende zu ergänzen.[38] Trotz der hier genannten Ansätze, dieses unerwünschte Erbe wenigstens aus den renommierten aktuellen Nachschlagewerken zu beseitigen, finden sich zahlreiche Lücken, die nicht aus einem prekären Forschungsstand heraus erklär- und begründbar sind. Aus der Vielzahl der Beispiele, die hier angeführt werden könnten, wähle ich einige biografische Beiträge aus der letzten Druckfassung der MGG und dem aktuellsten New Grove online, einmal zu Cesar Bresgen, weiters zu Herbert von Karajan.

Der Artikel über Cesar Bresgen im Personenteil der neuesten gedruckten MGG umfasst etwa fünfeinhalb Spalten.[39] Der Autor Rudolf Lück vermerkt zur Verstrickung Bresgens im Nationalsozialismus lakonisch:

> „Über Bresgens Beziehung zum Nationalsozialismus (er war kein Parteimitglied) liegen widersprüchliche Meinungen vor. Zweifellos wurde seine jugendbewegte Musik in die Kulturpolitik des Regimes bis 1945 eingebunden und besonders für die Hitlerjugend genutzt […] Andererseits liegen authentische Äußerungen Bresgens vor, die ihn als jugendlichen Musik-Idealisten kennzeichnen, ohne dass dabei nazistisches Gedankengut erkennbar wäre.“[40]

Erwartungsgemäß findet sich in der Werkauswahl kein Hinweis zu einem NS-bezogenen Werk Bresgens. Die Zusammenhänge wurden jedoch bereits 1982 penibel von Fred K. Prieberg[41] und 1988 in Gerd Kerschbaumers Dokumentation über *Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg* in dem Buch *Faszination Drittes Reich* aufgelistet. Diese Publikation enthält auch eine bestens dokumentierte Darstellung des vielfältigen Engagements Bresgens für die nationalsozialistische Festgestaltung und eine Aufzählung seiner einschlägigen Funktionen, etwa als HJ-Mitglied seit 1936 und seinen Aufstieg bis zum Rang eines Obergefolgschaftsführers. Unerwähnt bleiben in dem MGG-Beitrag auch Bresgens Vorträge mit eindeutiger Thematik, so etwa zum Thema „Deutsche Volksmusik und ihre Entartung“.[42] Noch deutlicher wird der exkulpierende Ansatz im Literaturverzeichnis. Dort sind ausschließlich unkritische Schriften über Bresgen angeführt.[43] Auch in der neuen revidierten Ausgabe des Grove online[44]

38 Pamela Potter, What is “Nazi Music”?, in: Musical Quarterly Nr. 88 (2001), Heft 3, S. 428–455, hier S. 450.

39 Rudolf Lück, Art. Bresgen, Ceasar, in: MGG, Personenteil, Bd. 3, Kassel [u.a.]: Bärenreiter [2]2000, Sp. 854–859.

40 Ebd., Sp. 855

41 Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main: Fischer 1982; Gert Kerschbaumer, Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg, Salzburg: Müller 1988.

42 Zit. nach Kerschbaumer, Anm. 41, S. 261.

43 Lück, Anm. 39, Sp. 854–859.

44 Eric Levi, Bresgen, Cesar, in: Grove online, http://www.oxfordmusiconline.com/grove-

bringt der Verfasser (Eric Levi) weder die Darstellungen Priebergs noch die Katers oder Kerschbaumers zur Kenntnis. Keiner dieser Autoren wird im Literaturverzeichnis angeführt, stattdessen erscheinen jedoch der schon genannte Rudolf Lück und der durch seine Verstrickungen in der NS-Zeit bekannte Musikwissenschafter und Komponist Erich Valentin. Bresgen wird als ideologisch in der Jugendbewegung verankert beschrieben. Zwar wird erwähnt, dass er Auftragskompositionen für den NS-Staat geschrieben hatte, seine spezifische Rolle in den Parteiformationen findet jedoch keine Beachtung:

> "Finally, his intensive association with youth music movements, which initially included active participation in the Hitler Youth, resulted in a lifelong commitment to writing Gebrauchsmusik. This trend was already demonstrated in the 1930s with a sequence of politically conceived choral and orchestral works, many of which were commissioned for public occasions organized by the Nazis. During this period Bresgen also composed orchestral works which were championed by some of Germany's most distinguished conductors including Abendroth, Konwitschny and Elmendorff."

Nun steht der Pianist und Musikforscher Eric Levi in keinerlei Verdacht, irgendetwas aus dem Nationalsozialismus beschönigen zu wollen. Sein Buch *Music in the Third Reich*[45] zeigt jedoch, dass er die Publikationen Priebergs und somit die Fakten über Bresgen kannte. Aber offensichtlich hielten ihn eine persönliche Wertschätzung der Musik Bresgens und/oder die Bewunderung für den Komponisten davon ab, auch jene Fakten in seinem Artikel zu benennen, die dessen Ruhm oder historische Bedeutung beeinträchtigen könnten.

Ähnliche Beweggründe dürften in diesem Zusammenhang wohl auch für die beschönigende Darstellung Herbert von Karajans sowohl im MGG-Band von 2003 (Martin Elste)[46] als auch im Grove online[47] (Gerhard Brunner, Charles Barber, José A. Brown) anzunehmen sein. Karajans affirmative Haltung und sein nachdrückliches Engagement im NS-Staat bleiben nahezu unerwähnt, in der Literaturliste findet sich ebenfalls kein einziges kritisches Werk. Dies ist hier besonders bemerkenswert, da der „Fall Karajan" nicht nur in der Fachliteratur, sondern seit 1957 auch regelmäßig in der Presse reflektiert wurde.[48] Diese

music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003947 (17.12.2018).

45 Eric Levi, Music in the Third Reich, London: Palgrave Macmillan 1994.

46 Martin Elste, Art. Karajan, Herbert, in: MGG, Personenteil, Bd. 9, Kassel [u.a.]: Bärenreiter ²2003, Sp. 1480–1484, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27831 (18.12.2019).

47 Gerhard Brunner / Charles Barber / José A. Brown, Karajan, Herbert von, in: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=karajan&searchBtn=Search&isQuickSearch=true (22.12.2018).

48 Einige Beispiele: Prieberg, Anm. 41, S. 18–20, 22, 27; Paul Moor, The Operator, in: High

zurückhaltende Attitüde prominenten Zeitgenossen gegenüber findet sich auch bei angesehenen Fachvertretern, die durchaus dem „kritischen“ Lager der Disziplin zugeordnet werden. Als der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet 1965 sein gegen Schönberg gerichtetes Buch *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*[49] veröffentlichte, erregten vor allem die antisemitischen Reflexionen über die „jüdische Seinsweise“ öffentliche Empörung.[50] So äußerte sich Ansermet über die „Zwiespältigkeit des Denkens“, die den Juden eigentümlich sei. Es sei „das Charakteristikum des Juden […] sein Talent, aus dem Geld Nutzen zu ziehen“[51]. Bei der Bewertung der musikgeschichtlichen Bedeutung jüdischer Komponisten drängt sich der Vergleich mit der Reichskulturkammerrede Josef Goebbels zum Ausschluss der Juden aus dem deutschen Kulturleben am 26. November 1937 in Berlin auf, in der der Propagandaminister auf den Einwand, die Verbannung der Juden aus dem Kulturleben könnte fatal für Deutschland sein, proklamierte: „Wir haben es getan und es geht besser als zuvor“[52]. Die Goebbelsrede war 1965 durchaus noch in der kollektiven Erinnerung, als Ernest Ansermet zur Stellung der Juden in der abendländischen Musik ausführte:

> „Was wir soeben dargelegt haben, hilft uns zu begreifen, daß das geschichtliche Werden der abendländischen Musik *ohne die Juden* möglich gewesen wäre, […] man denke einmal Salomon Rossi […] Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Mahler weg […] und man wird finden, daß sich nichts Entscheidendes geändert hätte […] Alle haben sich den Stil ihrer Umwelt zu eigen gemacht, […] doch von keinem kann man sagen, er […] wäre im Bereich des *Stils* oder der *Form* schöpferisch gewesen.“[53]

Typische Formulierungen wie „jüdisches Kauderwelsch“[54], „dieses jüdisch-‚Verquere‘“[55], die Zuschreibungen „Imitation“ und „Verstellung“[56], „Verfälschung“ und „Vergiftung“[57] rekurrieren eindeutig auf das Vokabular einer zumindest im Bereich der musikalischen Hochkultur als überwunden geglaubten Zeit des Antisemitismus. Der Musikwissenschafter Carl Dahlhaus stellte sich

---

Fidelity 7, 10. Oktober 1957, S. 52–54; ohne Autor, Faule Ausreden, in: Der Spiegel 7, 15. Februar 1982, S. 185–189.

49 Ernest Ansermet, Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München: Piper 1965.

50 Zitate hier und im Folgenden nach: Annkatrin Dahm, Der Topos der Juden, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007, S. 356–357.

51 Ansermet, Anm. 49, S. 408–412.

52 Vgl. http://die-quellen-sprechen.de/01-312.html (12.11.2018).

53 Ansermet, Anm. 49, S. 408–412.

54 Ebd., S. 530.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 538.

57 Ebd., S. 558.

zwar Ansermets Polemik gegen Schönberg mit detaillierten Argumenten entgegen[58], die antisemitischen Ausfälle wurden jedoch mit keinem Wort erwähnt.

Auch ein Blick auf ein gattungsbezogenes Nachschlagewerk, wie etwa auf das *Neue Lexikon des Blasmusikwesens* (in der Fassung von 1994[59]) von Wolfgang Suppan, zeigt, dass der Verfasser, obwohl bekannt dafür, dass er Studien über die NS-Zeit durchaus förderte, hier mangels Distanz zu den beschriebenen Komponisten und Musikern längst bekannte – freilich kompromittierende – Fakten nicht erwähnt. Auch in der aktuellsten Ausgabe unter dem Titel *Das Blasmusik-Lexikon,* 2009 herausgegeben von Wolfgang und Armin Suppan, findet sich etwa über die Tätigkeit Sepp Tanzers – in der NS-Zeit als Gaumusikleiter und Gaumusikinspizient einer der ranghöchsten Musikfunktionäre – nur ein einziger Satz, der allerdings beispielhaft alle Zusammenhänge verschleiert: „Tanzer war 1935 bis 1945 Musikreferent der Tiroler Landesregierung und übernahm 1948 das Referat Volksmusik im Studio Innsbruck des Österreichischen Rundfunks […]".[60]

Ähnlich fällt der Befund bei regionalen und überregionalen Musikgeschichten aus. Die Musikgeschichte Österreichs erschien in ihrer erweiterten und überarbeiteten Auflage 1998 und spart das Thema Nationalsozialismus fast zur Gänze aus. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wurden gerade in diesem Bereich solche Verfahrensweisen schnell zum allgemeinen Usus. Trotz gelegentlichen Unbehagens ist die Anpassung an das Übliche oft der leichtere Weg. Ich beziehe mich in diese Kritik durchaus mit ein. Zwar sind in der Musikgeschichte Tirols, deren Mitherausgeber ich bin, die Eckdaten zur NS-Musikgeschichte in den Beiträgen zum politischen Hintergrund, zur allgemeinen Entwicklung und zur Volksmusik eingebracht. Bei der Vergabe der Beiträge zum Konzertwesen, zur Blasmusik, zur Kirchenmusik und zur Musikerziehung habe ich jedoch viel zu wenig darauf gedrängt, dass die NS-Zeit hier adäquat berücksichtigt werde. Ich würde das heute anders machen. Ein weiterer Aspekt im hier erörterten Zusammenhang ist die Frage nach der Positionierung des Fachs im öffentlichen Diskurs. Öffentlicher Protest aus den Reihen der Fachdisziplin ist sehr selten. Als wir (zwei Musikwissenschafter und zwei Leiter öffentlicher Institutionen) 2012 einen Offenen Brief[61] als Einspruch gegen die unkritische Veröffentlichung von NS-Feiermusik verfassten, war die Unterstützung durch universitäre Plattformen zunächst sehr zurückhaltend. Dies ist

58 Carl Dahlhaus, Ansermets Polemik gegen Schönberg, in: Neue Zeitschrift für Musik 127 (Mai 1966), H. 5, S. 179–183.

59 Wolfgang Suppan / Armin Suppan, Das neue Lexikon des Blasmusikwesens, Freiburg-Tiengen: Schulz ^{4}1994.

60 Wolfgang Suppan / Armin Suppan, Das Blasmusik-Lexikon, Kraichtal: HeBu Musikverlag ^{5}2009, S. 745.

61 https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/files/offenerbrief.pdf (18.12.2019).

umso erstaunlicher, als die Universität sonst in allgemeinen politischen Fragen häufig öffentlich in Erscheinung tritt. Gilt es im Bereich der Geisteswissenschaft (die Zeitgeschichte sei hier ausgenommen) also als „unwissenschaftlich", mit wissenschaftlichen Argumenten Missständen entgegenzutreten, oder scheut man die Konfrontation aus dem Gefühl der Abhängigkeit von Regierungsstellen (etwa im Bezug auf Fördermittel)? Aus Gesprächen mit Fachkollegen hatte ich den Eindruck einer eher unbewussten Scheu, mit einer klaren Aussage an die Öffentlichkeit zu treten. Dies mag auch in dem Umstand begründet sein, dass das zu Beforschende (vor allem Biografien und Werke) in unserem Fach häufig auch als persönlich nahestehend erlebt wird. Demgegenüber gilt es zu bedenken, dass die kulturwissenschaftliche Forschung der Öffentlichkeit gegenüber in einer Verantwortung steht. Bibliotheken, Archive und Museen sind das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft. Unsere Aufgabe ist es, diese Materialien nach wissenschaftlichen Standards in einem verhandelnden Diskurs ständig neu zu bewerten und im Streben nach Erkenntnis die Ergebnisse einer interessierten Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen. Es geht hier nicht darum, einer Politisierung der Geisteswissenschaft das Wort zu sprechen. Wenn aber der Prozess einer ständig sich verändernden Verhandlung der Bewertung historischer Quellen gesellschaftlich brisant ist, haben wir als von der Gesellschaft finanzierte und intendierte Institutionen die Verpflichtung, uns einerseits um Distanz zu unserem Forschungsgegenstand zu bemühen und andererseits unsere Einsichten auch einer breiteren Öffentlichkeit darzulegen.

Fazit: Sind auch – begünstigt durch den Generationswechsel innerhalb der im Fach Publizierenden – zahlreiche Fehldarstellungen inzwischen revidiert, so steht doch die nachhaltige Aufarbeitung dieses dunkelsten Kapitels der europäischen Musikgeschichtsschreibung immer noch in den Anfängen. Wir stehen heute vor einer Fülle ideologisch geprägter Fachliteratur, mit der wir bewusst umgehen und auf die wir vor allem die Studierenden unseres Fachs immer wieder hinweisen müssen. Trotz der inzwischen eingetretenen zunehmenden Objektivierung der Diskurse innerhalb der Fachdisziplin und der immer seltener werdenden Loyalitätskonflikte bleibt festzustellen, dass sich in unserem bisherigen Umgang mit der Musikgeschichtsschreibung der NS-Zeit sowohl intendiert als auch unbewusst vielfältige Verhinderungsstrategien etablieren konnten, die dem wissenschaftlichen Anspruch diametral entgegenwirken. Dazu kommt eine unserer Disziplin anhaftende Neigung zu unkritisch zelebrierenden Arbeiten in Verhaftung an den bewunderten Gegenstand. Wir sollten diese Dilemmata wahrnehmen und aus ihnen lernen.

Geschichte ohne Brüche?

Das Jahr 1938 und 200 Jahre Kunstuniversität Graz

Markus Helmut Lenhart

Spricht man vom 200-Jahre-Jubiläum der Kunstuniversität Graz, so bezieht man sich auf die Gründung der Singschule des Musikvereins für Steiermark im Jahre 1816. Wesentliche institutionelle Änderungen fanden in weiterer Folge im 19. Jahrhundert nicht statt. Doch zeichnet sich das 20. Jahrhundert durch eine ganze Reihe von Ereignissen aus, zu denen auch jene gehören, die eine besonders kritische Reflexion erfordern. Gerade das Jahr 2018[1] mit seinem Gedenken an das Jahr 1938 verlangt nach einer Ergänzung der positiven Seiten um die dunkleren Kapitel.[2]

1938 änderten sich die Rahmenbedingungen gravierend und mit Auswirkungen für das steirische Musikwesen, die noch heute spürbar sind. Der Musikverein für Steiermark hatte bis zum ‚Anschluss' zwei Tätigkeitsfelder: Er bildete angehende Musikerinnen und Musiker am eigenen Konservatorium aus, das 1920 aus der Singschule entstanden war, und er veranstaltete Konzerte. Nach dem ‚Anschluss' änderte sich das: Mit Wirkung vom 20. Oktober 1938 war der Musikverein „nur mehr" Veranstalter von „gemeinnützigen Konzerten".[3] Die Musiker-

1 Der Beitrag fußt auf einem Vortrag, der anlässlich der „Langen Nacht der Forschung" am 13. April 2018 gehalten wurde. Für die vorliegende Publikation wurde er überarbeitet und ergänzt.

2 Wo nicht anders angegeben, beziehen sich allgemeine Angaben zur Geschichte des Musikvereins vor allem auf: Michael Nemeth / Susanne Flesch (Hg.), Im Jahrestakt. 200 Jahre Musikverein für Steiermark, Wien [u.a.]: Böhlau Verlag 2015; Eduard Lanner / Susanne-Luise Janes / Klaus Tattermus (Hg.), Gradus ad musicam. 200 Jahre Johann-Joseph-Fux-Konservatorium, Graz: Johann-Joseph-Fux-Konservatorium 2016; Helmut Brenner, Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz: H. Weishaupt Verlag 1992.

3 Mappe Korrespondenz RMK Konzertprogrammierung, Personelles, Honorare Förderungen. Musikverein für Steiermark, Archiv, NS-Zeit, Schachtel 1.

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 141–152. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-09

ziehung dagegen wurde im sogenannten steirischen Musikschulwerk organisiert und drei, zum Teil neue Ausbildungsstätten wurden geschaffen: Tatsächlich neu war die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg, in direkter Nachfolge des Konservatoriums entstand die Steirische Landesmusikschule und weiters wurden die Musikschulen für Jugend und Volk eingerichtet. Das Konzept dazu wurde im Wesentlichen bereits zur Zeit des sogenannten Ständestaats von Ludwig Kelbetz (1905–1943) und Hermann Schmeidel (1894–1953) entworfen, die beide schon vor 1938 in einem Naheverhältnis zum Nationalsozialismus standen. Somit zeichnet sich rein institutionell betrachtet bereits ein klarer Bruch ab.

1938 mag institutionell einen großen Umbau darstellen, personell wurde nach derzeitigem Stand der Forschung das Lehrpersonal praktisch zur Gänze übernommen. Hinzu kam, vor allem durch den Aufbau der Hochschule bedingt, eine allerdings überschaubare Anzahl von zusätzlichen Einstellungen, vornehmlich von Personen aus dem sogenannten ‚Altreich', nicht selten, um die Führungspositionen zu besetzen. Allerdings war 1938 auch das Jahr, in dem sehr rasch all jene aus ihren Positionen entlassen wurden, die aus politischen und ‚rassischen' Gründen nicht genehm waren – Exil und Vernichtung folgten den beruflichen Schikanen – Tatsachen, die auch am steirischen Musikwesen nicht ganz vorübergegangen sind. Zum derzeitigen Stand der Forschung lassen sich für den Musikverein zwei Entlassungen nachweisen, die tatsächlich im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Politik standen: Beide Musiker waren in der Diktion der Nationalsozialisten ‚versippt'. Bei dem einen Betroffenen handelte es sich um Günther Eisel (1901–1975), der von 1938 bis 1945 aufgrund seiner Ehe mit einer Jüdin mit einem Berufsverbot belegt wurde. Die Familie schaffte es aber trotz aller Schwierigkeiten und Gefahren, das ‚Dritte Reich' zu überleben.[4] Der andere war Victor Urbancic (1903–1958)[5], verheiratet mit der Philosophin, Schauspielerin und Dichterin Melitta Urbancic (geb. Grünbaum, 1902–1984), dem es gelang, mit seiner Familie nach Island zu fliehen.[6]

---

4 Barbara Boisits, Eisel, Günther, Oesterreichisches Musiklexikon online, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eisel_Guenther.xml (29.04.2019).

5 Der Name ist slowenischen Ursprungs und wurde im deutschsprachigen Raum „Urbantschitsch" geschrieben, nach der Erhebung in den Adelsstand „von Urbantschitsch". In Island näherte sich die Familie mit der Schreibung Urbancic wieder der slowenischen Schreibweise an und hat diese bis heute beibehalten. Aus Gründen der Vereinheitlichung wird im vorliegenden Beitrag die Schreibweise „Urbancic" durchgehend verwendet.

6 Zum Schicksal von Victor Urbancic vgl. u.a. Rudolf Habringer, In dunklen Zeiten. Über das Wirken des Musikers Victor Urbancic am Grazer Konservatorium, in: Lanner / Janes / Klaus Tattermus, Anm. 2, S. 48–55. Vgl. dazu auch: Markus Helmut Lenhart, Melitta and Victor Urbancic: Art in Exile in Iceland, in: Susanne Korbel / Philipp Strobl (Hg.), Mediations through Exile: Cultural Translation and Knowledge Transfer on Alternative Routes of Escape from Nazi Terror, London [u.a.]: Routledge 2021 (Studies for the International Society for Cultural History) (in Vorbereitung).

Prägend für den Musikverein für Steiermark von 1933 bis 1945 war Hermann (von) Schmeidel. Er wurde am 20. Juni 1894 in Graz geboren und starb dort am 10. Oktober 1953. Seine musikalische Ausbildung erfolgte an der Schule des Musikvereins in Graz und dann an der Wiener Musikakademie, ergänzt um Vorlesungen in Musikwissenschaft an der Universität Wien. Erste berufliche Schritte setzte er in Wien und war anschließend hauptsächlich in Deutschland tätig, wobei die Abfolge seiner beruflichen Stationen unterschiedlich angegeben wird. Von 1933 bis 1938 war er Leiter des Musikvereins, seit 1935 mit dem Titel Landesmusikdirektor. Laut *Austria-Forum* emigrierte er 1938 nach Ankara, um dann ab 1946 am Mozarteum in Salzburg tätig zu sein.[7] Im *Oesterreichischen Musiklexikon* werden für die Zeit nach 1938 Ankara, Salzburg und Boston genannt, ohne eine Emigration zu erwähnen.[8] Untersucht man die Jahre von 1933 bis 1945, basierend auf Dokumenten, die in verschiedenen Grazer Archiven liegen, so ergibt sich ein ganz anderes Bild.

In einem nicht weiter datierten Schreiben an den Musikverein aus dem Jahr 1933 schilderte der Grazer Rechtsanwalt Emmerich von Schreiner (1867–1937) die Bemühungen Schmeidels, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland, nach Österreich zurückkehren zu können. Dort heißt es, basierend auf seinen eigenen Aussagen, dass er, um seine Stelle behalten zu dürfen, die preußische (!) Staatsbürgerschaft annehmen müsse, er möchte aber seine österreichische nicht aufgeben, daher die Suche nach einer Stelle in Österreich. Offensichtlich hatte Schmeidel schon vorher eine Unterredung mit dem damaligen Landeshauptmann Anton Rintelen (1876–1946).[9] Noch nicht geklärt ist in diesem Kontext, wie Schmeidels Verhältnis zu den steirischen Entscheidungsträgern war, vor allem zu jenen aus der Politik. Jedenfalls hatte er mit seiner Strategie der politischen Intervention Erfolg und wurde noch 1933 zum artistischen Direktor des Konservatoriums bestellt.[10]

Zum Vorgehen bei Besetzungen im Musikverein stellt sich die Frage, wieso Schmeidel den Kontakt zum Landeshauptmann suchte, denn der Verein war keine Einrichtung des Landes, sondern eigenständig. Allerdings ist aus den Verhandlungen um Subventionen aus Landesmitteln für den Verein bekannt, dass sich das Land spätestens 1936 das Recht sicherte, zumindest die Besetzung der Leitungspositionen im Verein von einer Zustimmung durch den Landeshauptmann abhängig zu machen.[11] Von einem solchen Recht vor 1936 ist nichts bekannt,

7 Vgl. Schmeidel, Hermann, AEIOU, in: Austria-Forum, das Wissensnetz, https://austria-forum.org/af/AEIOU/Schmeidel,_Hermann (17.04.2019).

8 Vgl. Alexander Rausch, Schmeidel, Hermann Ritter von, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmeidel_Hermann.xml (17.04.2019).

9 Vgl. Mappe – Unbenannt (I). Musikverein für Steiermark, Archiv, NS-Zeit, Schachtel 1.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. Musikverein für Steiermark. Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 373 Mu 3 / 1936.

trotzdem muss es eine Einflussmöglichkeit des Landeshauptmanns auf den Verein gegeben haben, die permanente finanzielle Abhängigkeit von Subventionen von der öffentlichen Hand könnte hierzu der Schlüssel sein.

Was Schmeidels politische Position betrifft, so ist diese nicht eindeutig bestimmbar, und zwar nicht, weil es die zeitliche Distanz erschweren würde, sondern weil er, wohl aus taktischen Gründen, alles hinsichtlich einer Festlegung vermied. So stellte das Deutsche Konsulat in Graz in einem internen Schreiben vom 12. Dezember 1934 fest, „dass der genannte Leiter des hiesigen Konservatoriums auf ‚zwei Klavieren' spielt und zwar ist davon das eine ‚vaterländisch', das andere ‚nationalsozialistisch' abgestimmt"[12].

Dieses Lavieren zahlte sich für Schmeidel nicht nur 1933, sondern auch in der Übergangsphase 1938 bis 1939 aus. Bei der institutionellen Neuausrichtung des steirischen Musikwesens verlor er zunächst seine Anstellung, doch dann kam es trotz des Umstandes, dass er als politisch unzuverlässig eingestuft wurde, zu ähnlich hektischen Bemühungen, ihm einen Posten zu verschaffen, wie schon 1933. Unter anderem war ihm dabei Ludwig Kelbetz behilflich.

Kelbetz war 1936 nach längerem Auslandsaufenthalt nach Graz zurückgekehrt und hatte sehr aktiv die sogenannten „Offenen Singstunden" organisiert: Chorauftritte in der ganzen Steiermark, die für die damals in Österreich noch illegalen Nationalsozialisten, wie er selbst einer war,[13] zu geheimen und doch öffentlichen Veranstaltungen wurden.[14] Kelbetz war, wie auch Schmeidel, an einer Reform des steirischen Musikwesens interessiert, allerdings ging es ihm dabei vor allem um einen Umbau im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, wie er dann nach dem Anschluss erfolgte. Während Schmeidels Involvierung in Entwürfe zu institutionellen Änderungen greifbar ist, ist im Zusammenhang mit den „Offenen Singstunden", wie in so vielen Dingen, nicht ganz klar, wie viel er gewusst hat. Unabhängig davon, wie politisch engagiert er tatsächlich war, wurde er im Juni 1939 zum künstlerischen Leiter des Musikvereins bestellt und organisierte während der NS-Zeit durchgehend den Konzertbetrieb in der Steiermark.[15]

---

12 Zitiert nach: Oliver Rathkolb, Der Musikverein für Steiermark während der Kanzlerdiktaturszeit (1933–1938) und des Nationalsozialismus (1938–1945), in: Nemeth / Flesch, Anm. 2, S. 128.

13 Prieberg gibt an, dass er in der Zentralkartei der NSDAP keinen Eintrag für Ludwig Kelbetz finden konnte, kann aber die engen Kontakte zur und die zahlreichen Funktionen in der NSDAP belegen. Vgl. Fred K. Prieberg, Handbuch deutsche Musiker 1933–1945. Elektronische Ressource. Kiel: Kopf 2004, S. 3609ff.

14 Vgl. Brenner, Anm. 2, S. 57–67. Vgl. auch: A. Hesse, Kelbetz, Ludwig (1905–1943), Musikerzieher und Sportlehrer, ÖBL Online-Edition, Lfg. 2 (15.03.2013). http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kelbetz_Ludwig_1905_1943.xml (08.04.2018).

15 Vgl. z.B. Mappe Voranschlag 1939/49. Musikverein für Steiermark, Archiv, NS-Zeit, Schachtel 1, S. 2. Vgl. auch Mappe Korrespondenz Propagandaministerium Subventionen 1939–41 Bericht 1939 Kostenaufstellungen. Musikverein für Steiermark, Archiv, NS-Zeit, Schachtel 1, S. 1.

Stellt sich die Frage nach Schmeidels Emigration nach Ankara, die im *Austria-Forum* angeführt wird: Wie die Korrespondenz bei der Postenbeschaffung 1938/1939 – also im Vorfeld zur Neuausrichtung des Musikvereins – enthüllt, war Schmeidel zu dieser Zeit nachweislich am Konservatorium in Klagenfurt tätig[16] und danach als künstlerischer Leiter des Musikvereins in einer sehr öffentlichen, gut dokumentierten Position. Es ist naheliegend anzunehmen, dass Schmeidel selbst nach 1945 seinen Lebenslauf umgeschrieben hat, um die Spuren bedenklicher Betätigungen zu verwischen. Ein Indiz dafür, dass er dahingehend keine Bedenken hatte, ist eine Bewerbung um einen Posten an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er selbst entwarf in dieser Bewerbung einen Lebenslauf, in dem er sich zum Opfer stilisierte. So steht dort, dass er 1933 in Deutschland verfolgt worden und gezwungen gewesen sei, in die Schweiz zu fliehen. Für 1938 gibt er seine Entlassung an. Seine Wiederanstellung und anschließende Tätigkeit im Musikverein (mit dem falschen Anstellungsdatum 1940) wird zur Degradierung erklärt, die künstlerische Einschränkungen mit sich gebracht habe und materiell unergiebig gewesen sei.[17]

Nicht allen war es gegönnt, ähnlich elegant wie Hermann Schmeidel über politische Umbrüche hinweg ihr Leben – beruflich wie privat – gestalten zu können bzw. zu dürfen. Wesentlich holpriger bis hin zu einem echten Bruch gestaltete sich der Weg von Viktor Urbancic.

Die Darstellungen zu Viktor Urbancic sind in den diversen Nachschlagewerken in der Regel recht knapp gehalten. Durch ein wachsendes Interesse vonseiten einzelner Forscherinnen und Forscher, so zum Beispiel Rudolf Habringer, ist hier eine Änderung eingetreten.[18] So lässt sich z.B. für das *Oesterreichische Musiklexikon*[19] positiv festhalten, dass die Gründe für das plötzliche Verschwinden von Urbancic aus Graz nicht mehr wie in älteren Publikationen in verharmlosenden Floskeln dargestellt werden, sondern klar benannt sind.

---

16 Vgl. z.B. Prof. Schmeidel Hermann. Steiermärkisches Landesarchiv, LReg., 370-Sch-18/1942.

17 Vgl. Schmeidel. Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1945-322-Res.

18 Hinzu kommt ein zunehmendes Interesse an seiner Ehefrau Melitta. Vgl. z.B. Ursula Seeber (Hg.), Frá hjara veraldar. Melitta Urbancic (1902–1984) – í útlegð frá Austurríki á Íslandi. Sýning í Þjóðarbókhlöðunni í Reykjavík, opnuð 8. mars 2014 / Vom Rand der Welt. Melitta Urbancic (1902–1984) – österreichisches Exil in Island. Ausstellung in Islands Nationalbibliothek, eröffnet 8. März 2014, Reykjavík: Landsbókasafn Íslands – Háskólabókasafn Reykjavík 2014. Weiters: Peter Stenberg, The Saga of Melitta Urbancic, in: Scandinavian-Canadian Studies / Études scandinaves au Canada 24 (2017), S. 210–225.

19 Vgl. Rudolf Flotzinger, Urbantschitsch (Urbancic), Victor, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_U/Urbantschitsch_Viktor_von.xml (14.05.2019).

Victor Urbancic wurde am 9. August 1903 in Wien geboren und ist am 4. April 1958 in Reykjavík verstorben.[20] Seine Ausbildung in Komposition, Dirigieren und Klavier hat er an der Wiener Staatsakademie für Musik absolviert; in Musikwissenschaft hat er bei Guido Adler an der Universität Wien promoviert. Nach Beendigung seiner Ausbildung wurde er 1926, also noch im selben Jahr, an das Mainzer Stadttheater berufen und war ab 1932 auch an der Musikhochschule in Mainz tätig. Im Lebenslauf von Schmeidel wird Mainz als eine seiner Stationen genannt, ob die beiden Männer sich dort begegnet sind, ist möglich, aber derzeit noch nicht verifizierbar. In die Zeit in Mainz fällt auch Victor Urbancics standesamtliche – nicht religiöse! – Eheschließung 1930 mit der Schauspielerin, Lyrikerin und promovierten Philosophin Melitta Grünbaum, die aus einer jüdischen Wiener Familie stammte und zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung ihrem jüdischen Glauben treu blieb. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 verlor Urbancic umgehend seine Stelle, da er in der Diktion der Nationalsozialisten ‚versippt' war. Hinzu kam, dass die Familie aufgrund des öffentlich bekannten Pazifismus von Melitta Urbancic den neuen Machthabern auch noch politisch suspekt war.[21]

Victor Urbancic kehrte nach Wien zurück, legte die Staatsprüfung für Klavier ab und begann außerdem das Studium Orgel im Konzertfach. Nach einem Gastauftritt in Belgrad wurde er schließlich 1934 von Hermann Schmeidel an das Konservatorium nach Graz geholt, wo er bald mit der Funktion des stellvertretenden Direktors betraut wurde. Dazu kamen noch weitere Verpflichtungen und Tätigkeiten, so war er an der Universität Graz als Lektor für Musikwissenschaft tätig.[22]

Fachlich war Urbancic ohne Zweifel bestens geeignet für seine Position, was wohl auch von Kolleginnen und Kollegen so gesehen wurde und natürlich auch von Schmeidel, der ihn sehr rasch zu seinem Stellvertreter beförderte. Interessant wird es, wenn man die Berufung im Kontext der politischen

20 Wo nicht explizit anders vermerkt, stützen sich die Angaben zu Victor Urbancic auf: Rudolf Habringer, Vom Treten in der Mühle, http://www.rudolfhabringer.at/index.php/vom-treten-in-der-muhle/ (14.05.2019) und Habringer, Anm. 6, S. 48–55.

21 Vgl. Eva Weickart, Dr. Melitta Urbantschitsch (Urbancic). Philosophin, Lyrikerin, Schauspielerin, Bildhauerin, in: Frauenbüro Landeshauptstadt Mainz (Hg.), Frauenleben in Magenza. Die Porträts jüdischer Frauen und Mädchen aus dem Mainzer Frauenkalender und Texte zur Frauengeschichte im jüdischen Mainz, Mainz: Landeshauptstadt Mainz [4]2015, S. 50.

22 Das Universitätsarchiv der Karl-Franzens-Universität Graz hat als Ergebnis der Forschungen seines Leiters Univ.-Prof. Dr. Alois Kernbauer unter dem Titel „Entlassen – Vertrieben – Verfolgt", eine Liste jener veröffentlicht, die nach 1938 die Universität verlassen mussten. Darunter wird auch Victor Urbancic als „Lehrbeauftragter für Hilfsfächer der Musikwissenschaft" geführt. Vgl.: https://archiv.uni-graz.at/de/geschichte/entlassen-vertrieben-verfolgt/philosophische-fakultaet/ (14.05.2019).

und gesellschaftlichen Situation der Zeit betrachtet; so haben bereits frühere Forschungsarbeiten nachgewiesen, dass der Musikverein schon lange ein Ort für Antisemitismus und deutsch-nationale Positionen war.[23] Hinzu kommt Schmeidels schwer einordenbare Position. Was den Antisemitismus betrifft, so darf nicht vergessen werden, dass dieser seit dem späten 19. Jahrhundert nicht nur einfach weit verbreitet, sondern auch politisch stark präsent war, gerade auch im sogenannten Ständestaat, wobei einschränkend hervorgehoben werden muss, dass die Situation nicht vergleichbar war mit jener unter den Nationalsozialisten. Tatsache ist, dass Schmeidel jemanden berufen hatte, der nicht zu den Vertretern des Austrofaschismus und schon gar nicht zu den bereits umtriebigen Nationalsozialisten Verbindungen pflegte und der mit einer Jüdin verheiratet war. Vergleicht man Urbancics Situation mit Schmeidels Vorgehen, das immer von politischer Intervention geprägt war, stellt sich tatsächlich die Frage nach den Möglichkeiten für den Einzelnen in diesem Umfeld, aber auch nach der persönlichen Belastung, die ein solches Umfeld bedeutet haben muss. Eine schwierige Situation für das Ehepaar Urbancic, das zum Zeitpunkt der Berufung bereits zwei Kinder hatte, 1937 wurde eine weitere Tochter geboren.

Noch schwieriger musste die Situation angesichts der Berufung von Kelbetz 1936 und der intensiven Propagierung der „Offenen Singstunden“ geworden sein. Urbancic war in deren Organisation und Aufführung aufgrund seiner Position gezwungenermaßen involviert.[24] Rudolf Habringer schreibt, dass „ohne Zweifel […] Victor Urbancic um die wahren deutsch-nationalen Motive dieser Veranstaltungen gewusst“[25] hat. Wie er (und seine Familie) sich dabei gefühlt haben mag, kann man nur erahnen.

Mit dem „Anschluss“ geriet die Familie wie schon 1933 in eine Zwangslage. Wie rasch sich die Situation zu ihren Ungunsten veränderte, macht ein Brief von Kelbetz an den Stellvertretenden Landeskulturleiter Robert Ernst in Wien ersichtlich, der mit 29. April 1938 datiert ist und in dem in einem längeren Abschnitt auf Urbancic eingegangen wird. Merkwürdigerweise, eingedenk der politischen Haltung von Kelbetz, liest sich der Brief streckenweise sehr positiv zugunsten von Urbancic, so als ob Kelbetz ernsthaft daran gelegen wäre, Urbancic in irgendeiner Funktion im steirischen Musikwesen halten zu können. Doch sobald es um die jüdische Herkunft von Melitta Urbancic geht, ändert sich der Ton. Neben der Option eine Ausnahme zu machen, solange Urbancic keine leitende Funktion übernimmt, spricht Kelbetz die Möglichkeit

23 Vgl. Oliver Rathkolb, „Neuordnung und Neubelebung des Steiermärkischen Musikvereins“, 1918 – 1933 – 1938, in: Nemeth / Flesch, Anm. 2, S. 123ff.

24 Vgl. Habringer, Anm. 6, S. 50f.

25 Zitiert nach ebd., S. 51.

einer Scheidung an.[26] Aus dem Brief geht nicht hervor, ob er Urbancic diese „Lösung“ auch im persönlichen Gespräch nahegelegt hat. Dass auf sogenannte Mischehen dahingehend Druck ausgeübt wurde, ist bekannt.

Victor Urbancic sondierte in dieser Lage umgehend seine Möglichkeiten, das Land zu verlassen, und versuchte, eine Stelle im Ausland zu finden, doch seine ersten Anstrengungen, in den USA oder in der Schweiz auf einen Posten berufen zu werden, schlugen fehl.[27] Allerdings ergab sich wenig später die ungewöhnliche Möglichkeit, seine Stelle in Österreich gegen jene seines ehemaligen Studienkollegen Franz Mixa zu tauschen. Der potenzielle zukünftige Arbeitsplatz lag in Island. Zum derzeitigen Stand der Forschung ist nicht geklärt, wie der Kontakt zustande kam, doch steht zu vermuten, dass dieser von jemandem hergestellt wurde, der beiden bekannt war und sehr genau um beider Situation und Wünsche wusste. Dass sich das nun Folgende ergab, stellte einen ungewöhnlichen Zufall und für die Familie Urbancic bei allen Schwierigkeiten und Belastungen, die eine Emigration bedeutete, einen Glücksfall dar.

Franz Mixa wurde am 3. Juni 1902 in Wien geboren und ist am 16. Jänner 1994 in München verstorben. Studiert hatte er an der Wiener Staatsakademie für Musik, wo er seine Ausbildung 1927 abschloss. 1929 promovierte er an der Universität Wien, er war ebenfalls ein Schüler von Guido Adler. Urbancic und Mixa waren somit, wenn auch zeitlich ganz leicht verschoben, tatsächlich Studienkollegen. Bevor Mixa nach Island ging, war er an der Wiener Volksoper und am Akademischen Orchesterverein tätig. 1929 wurde er nach Island eingeladen, um dort die musikalische Leitung bei den Feierlichkeiten anlässlich des 1000-jährigen Bestehens des isländischen Parlaments, die Althingfeier von 1930, zu übernehmen. Er verblieb über 1930 hinaus in Reykjavík und gründete dort das Konservatorium und den Musikverein. Allerdings ließ er nie den Kontakt nach Österreich abreißen und kehrte wiederholt zurück, unter anderem für Auftritte in Graz.[28] Was im *Oesterreichischen Musiklexikon*[29] und in einer Biografie über ihn, an der seine zweite Ehefrau mitgearbeitet hatte,[30] verschwiegen wird, ist, dass er 1932 der NSDAP beitrat.[31] Wie stark Mixa parteipolitisch umtriebig war, lässt sich derzeit noch nicht einschätzen, doch hat

26 Vgl. ebd., S. 52.

27 Vgl. ebd., S. 51.

28 Vgl. Georg Zauner, Der Komponist Franz Mixa. Leben und Werk. Mit einem Künstlerportrait Hertha Töpper von Franz Mixa. Unter Mitarbeit von Hertha Töpper, Tutzing: Schneider 2002, S. 27ff.

29 Vgl. Alexander Rausch, Mixa, Franz, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mixa_Franz.xml (15.05.2019).

30 Vgl. Zauner, Anm. 28.

31 Vgl. Prieberg, Anm. 13, S. 4651. Dort wird ein Beitritt am 16. Januar 1932 mit der Mitgliedsnummer 782.617 angegeben.

er während der NS-Zeit Karriere gemacht und leitete unter anderem von 1938 bis 1943 die Reichsmusikkammer des Gaus Steiermark,[32] war also mit einem staatlichen Amt betraut.

Nach einer ersten brieflichen Kontaktaufnahme trafen sich Urbancic und Mixa bereits im Mai 1938 in Graz, um über die Möglichkeit eines Postentausches zu verhandeln. Und tatsächlich gelang der Tausch: Mixa übernahm im September 1938 fast alle Aufgaben von Urbancic am Konservatorium, auch einen Lehrauftrag an der Universität Graz konnte er fortführen. Doch bis dahin mussten natürlich Verhandlungen mit den jeweiligen Entscheidungsträgern geführt werden, um diesen Tausch überhaupt möglich zu machen. In der Steiermark musste Urbancic über eine Übernahme seiner Positionen am Musikverein, der gerade umstrukturiert wurde, und der Universität durch Mixa ausgerechnet mit Kelbetz verhandeln. Denn nachdem Schmeidel für kurze Zeit kaltgestellt worden war, übernahm Kelbetz – soweit dies neben oder in Konkurrenz zur staatlichen Verwaltung bzw. der Landesverwaltung möglich war – eine Art Führungsrolle im Musikwesen in der Steiermark. Schließlich gelang es Urbancic, wie schon oben erwähnt, Mixa die gewünschte Position zu verschaffen.[33] Zeitgleich verhandelte Mixa in Reykjavík erfolgreich für eine Anstellung von Urbancic an jenen Institutionen, wie z.B. dem Musikverein, an denen bisher er selbst tätig gewesen war. Nachdem die Verhandlungen erfolgreich abgeschlossen worden waren, reiste Urbancic vorerst alleine nach Island, um die Lage zu sondieren und eine Wohnung zu suchen. Am 22. August 1938 kam Urbancic per Schiff in Island an. Aber schon einen Monat später, im September 1938, folgte ihm die Familie in einer dramatischen Flucht nach Island: Die Situation in Graz war für Melitta Urbancic zu gefährlich geworden, nachdem sie vor einer unmittelbar bevorstehenden Verhaftung gewarnt worden war.[34] Denkt man zusätzlich noch an die Novemberpogrome vom 9. auf den 10. November desselben Jahres, als sogenannte Reichskristallnacht in die Geschichte eingegangen, kann man ermessen, wie knapp die Familie Schlimmerem entkommen ist. Dies galt leider aber nicht für alle: Melittas Vater Alfred Grünbaum starb bereits am 10. April 1938, im Schatten des ‚Anschlusses' und der ‚Volksabstimmung' unter nicht geklärten Umständen,[35] ihre Mutter kam 1943 in Theresienstadt ums Leben.

In den folgenden Jahren bis zu seinem frühen Tod 1958 war Victor Urbancic unermüdlich für das isländische Musikwesen tätig, mit Auswirkungen, die bis heu-

32 Vgl. Habringer, Anm. 6, S. 52, FN 15.

33 Vgl. ebd., S. 53.

34 Vgl. Seeber, Anm. 18, S. 207.

35 Vgl. Habringer, Anm. 6, S. 51. Im Text ist irrtümlich der 10. März 1938 abgedruckt; Korrektur entsprechend dem Eintrag in der Friedhofs-Datenbank der IKG Wien, https://secure.ikg-wien.at/Db/Fh/ (10.04.2018).

te spürbar sind. Stellvertretend sei hier das isländische Nationaltheater erwähnt, an dem er als musikalischer Leiter tätig war. Er leistete umfassende Pionierarbeit in Island, was ihm bis heute nicht vergessen wird. Aus all seinen Unternehmungen sei nur ein Projekt besonders herausgegriffen: Im Jahr 1943 kam es zur Aufführung des Johannesoratoriums von Bach in isländischer Sprache, mit Passionsgedichten von Hallgrímur Pétursson aus dem 17. Jahrhundert.

In Österreich gab es nach 1945 kein Interesse an einer Rückholung von Victor Urbancic. In einem Brief des Free Austrian Movement in Great Britain vom 4. März 1946 an den Stadtrat für Kultur in Wien, Viktor Matejka (1901–1993), erkundigte sich die Verfasserin, ob man Urbancic nicht brauchen könnte.[36] Eine Antwort auf diese Anfrage ist nicht erhalten geblieben, wenn es denn je eine gab. 1949 hat Urbancic schließlich die isländische Staatsbürgerschaft angenommen.

Während Victor Urbancic die Rückkehr nach Österreich verwehrt war, war das Schicksal der anderen Beteiligten ein anderes: 1945 erhielt Schmeidel einen „Überbrückungsjob" in Graz, den er aber 1946 verlor, doch wie die Landesverwaltung der Steiermark in einem Schreiben an den Landeshauptmann von Salzburg, Albert Hochleitner, mitteilte, wurde Schmeidel aus Mangel an Verwendungsmöglichkeiten entlassen, „eine politische Maßregelung ist nicht erfolgt".[37] Diese Auskunft steht in Zusammenhang mit einer Bewerbung Schmeidels am Mozarteum in Salzburg, die erfolgreich war, denn wie das Mozarteum Salzburg auf seiner Homepage zum emeritierten Lehrpersonal bekanntgibt, wurde er 1946 dort tatsächlich Professor und Dirigent.[38] Was aus dem oben zitierten Schreiben nicht hervorgeht, ist, dass Schmeidel durchaus in den Fokus von Ermittlungen geraten ist. Zeitgleich mit der Bewerbung in Salzburg hatte Schmeidel sich auch an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien beworben. Den Bewerbungsunterlagen liegt auch ein Schreiben der britischen Militärverwaltung bei, die darauf verweist, dass es zwar eine Anzeige gegen Schmeidel gegeben habe, dass aber eine Überprüfung seiner Person die Vorwürfe entkräftet habe und es keine Einwände gegen ihn aus politischen Gründen gebe.[39] Somit war ein weiterer politischer Umbruch glücklich überstanden.

36 Brief von Eva Kolmer (1913–1991) an Viktor Matejka, DÖW Urbancic, zitiert nach Rudolf Habringer, Victor Urbancic, in: Claudia Maurer Zenck / Peter Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg 2006. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001311 (09.04.2018).

37 Vgl. Prof. Schmeidel Hermann. Steiermärkisches Landesarchiv, LReg., 370-Sch-18/1942.

38 Vgl. Universität Mozarteum, Personen, Emeriti, https://www.moz.ac.at/de/university/personen/emeriti_bio.php?l=de&nr=241 (07.05.2019). Zu Schmeidels Anstellung in Salzburg sind noch eine Reihe von Fragen offen.

39 Vgl. Schmeidel. Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1945-322-Res.

Franz Mixa, der ab 1943 Militärdienst leisten musste und in französische Kriegsgefangenschaft geriet,[40] wurde ebenfalls – trotz seiner Karriere im NS-Staat und seiner Parteimitgliedschaft – zumindest langfristig in politischer Hinsicht nicht weiter belangt. Im Stadtarchiv Graz liegt Mixas im Dezember 1947 persönlich ausgefülltes „Meldeblatt zur Verzeichnung der Nationalsozialisten gemäß § 4 des Verbotsgesetzes 1947"[41] auf, in dem er die Mitgliedschaft bei der NSDAP bestätigte. Darin gab Mixa seinen Eintritt für 1932 an, doch anschließend kam es zu einer Pause oder Ruhendstellung der Mitgliedschaft – er gibt nur die Lücke an, ohne sie zu begründen – bis zum Wiedereintritt 1938. An seine Mitgliedsnummer wollte er sich nicht mehr erinnern können, doch konnte sie von den Behörden aufgrund der Aufzeichnungen der NSDAP rekonstruiert werden. Als überraschend, da bisher nicht bekannt, muss seine Mitgliedschaft in der SA von 1940 bis zum Juni 1942 gewertet werden. Er wurde aufgrund seiner Angaben nach dem Verbotsgesetz als registriert geführt, doch fehlen im Akt Hinweise zu seiner Einstufung oder auch zu etwaigen Sanktionen, wie z.B. einem Berufsverbot. Dem Akt liegt auch ein Schreiben der Steiermärkischen Landesregierung vom Mai 1949 bei, in dem die Stadt Graz um Auskünfte zu dieser Registrierung Mixas gebeten wird. Dem Betreff ist nur zu entnehmen, dass es der Steiermärkischen Landesregierung um eine „Einstellung" geht, ohne weitere Anhaltspunkte zu bieten. Da weitere Dokumente dazu im Akt fehlen und bisher auch kein Personalakt Mixas im Steiermärkischen Landesarchiv gefunden werden konnte, lässt sich zum tatsächlichen Zeitpunkt seiner vollständigen Rehabilitierung nichts sagen. Allerdings kann man davon ausgehen, dass sich das Ausmaß etwaiger Sanktionen stark in Grenzen gehalten haben muss, denn es gelang ihm sehr rasch, im steirischen Musikwesen wieder Fuß zu fassen. Das *Oesterreichische Musiklexikon* spricht davon, dass er direkt nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft im Jahre 1947 am Wiederaufbau des Steiermärkischen Landeskonservatoriums beteiligt gewesen sei, das er schließlich von 1952 bis 1957 leitete.[42] Auch privat gab es Veränderungen, so heiratete er 1949 Hertha Töpper, eine Opernsängerin, die an der Grazer Opernschule ausgebildet worden war, die Mixa während der NS-Zeit geleitet hatte. Töppers Karriere führte das Ehepaar letztendlich nach München, wo Mixa 1994 dann auch verstarb.[43] Auch in Island hatte man ihn nicht vergessen,

40 Vgl. Habringer, Anm. 6, S. 53. Vgl. auch: Zauner, Anm. 28, S. 40f.

41 Dr. Mixa Franz, 3.6.1902, VI. Wielandg. 42 – Nachtragsregistrierungsliste vom 1. April 1948, Stadtarchiv Graz, M 126/47.

42 Vgl. Rausch, Anm. 29.

43 Hier gibt es noch eine Reihe offener Fragen. Denn warum war Mixa bereit, seine Anstellung in leitender (!) Position in Graz zugunsten der Karriere seiner Frau aufzugeben – ein Schritt, der angesichts der vorherrschenden Geschlechterrollen in der damaligen Zeit ungewöhnlich erscheinen muss.

so erschienen zumindest zwei Nachrufe – einer davon sehr umfangreich – in isländischen Zeitungen.[44]

Ludwig Kelbetz, der sich so sichtbar für den Nationalsozialismus engagiert hatte, ist 1943 an der Ostfront gefallen. Zuvor war er stellvertretender Leiter der Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg und intensiv in das Grazer Musikleben eingebunden gewesen.

Was in jedem Fall aus diesem kurzen Überblick deutlich wird, ist, dass die „Standardentschuldigung" vieler am NS-Regime beteiligter Musikerinnen, Musiker und Musikwissenschaftler nicht gilt: Ihre Behauptung, dass sie sich nur der Kunst und Wissenschaft gewidmet hätten und sie Politik weder interessiert noch berührt habe, sie also gleichsam in einem in sich abgeschlossenen Raum gelebt hätten, wird von den Tatsachen Lügen gestraft. Und auch jene, die nicht politisch aktiv waren oder sich politischen Entscheidungsträgern andienten, mussten mit den politischen Folgen leben, wie man am Beispiel Victor Urbancics und seiner Familie ablesen kann.

---

44 Vgl. Ísmús – íslenskur músík – og menningararfur, https://www.ismus.is/i/person/id-1008249 (15.05.2019).

Podiumsdiskussion

Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmer
Barbara Boisits (BB)
Boris von Haken (BVH)
Markus Helmut Lenhart (ML)
Pamela Potter (PP)
Michael Walter (MW)
Gesprächsleitung
Susanne Kogler (SK)
Klaus Aringer (KA)

SK: Sehr geehrte Damen und Herren, ich freue mich sehr, Sie heute zur letzten Veranstaltung unserer Reihe „Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik" begrüßen zu dürfen. Die Veranstaltungsreihe bestand aus einer Reihe von Gastvorträgen, in deren Rahmen uns Expert*innen auf diesem Gebiet über ihre Erfahrungen und über aus ihrer Sicht bestehende Desiderata berichtet haben. Heute werden wir dieses Thema noch einmal in Form eines Roundtables diskutieren. Ich freue mich, Ihnen die Teilnehmer*innen am Podium vorstellen zu dürfen. Beginnen möchte ich mit Pamela Potter. Sie konnten Sie vielleicht bereits gestern bei ihrem Vortrag, welcher ebenfalls im Rahmen der NS-Reihe stattfand, erleben. Wir freuen uns sehr, dass sie den weiten Weg zu uns aus den USA nicht gescheut hat. Pamela Potter absolvierte ihr Studium an der Yale University. Derzeit unterrichtet sie an der University of Wisconsin. Sie hat eine Reihe von Publikationen zur nationalsozialistischen Zeit und zur Musik vorgelegt. Ich möchte nur die aktuellste nennen: *Art of Supression Confronting the Nazi Past in the Histories of the Visual and Performing Arts*, erschienen 2016. Ihr zur Linken möchte ich unsere Vizerektorin, Barbara Boisits, sehr herzlich begrüßen. Sie ist zusammen mit unserer Rektorin Elisabeth Freismuth, die ich ebenfalls ganz herzlich begrüßen darf, eine der Mitinitiator*innen dieser Rei-

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 153–178. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-10

he. Barbara Boisits ist auch an der Akademie der Wissenschaften tätig und hat zahlreiche Publikationen auf dem Gebiet der historischen Musikwissenschaft und der Aufführungspraxis herausgegeben, beispielsweise *Musik und Revolution: die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848–1849*, erschienen 2013. Wir freuen uns sehr, dass sie die Zeit gefunden hat, heute bei uns zu sein. Dann begrüße ich sehr herzlich Michael Walter. Er studierte Musikwissenschaft und Geschichte in Marburg und Gießen, habilitierte sich in Stuttgart und lehrte an verschiedenen Universitäten. Seit 2001 ist er Universitätsprofessor für Musikwissenschaft und Leiter des Instituts für Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz. Seit 2017 ist er auch Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät. Er legte viele einschlägige Publikationen vor, unter anderem zum ‚Dritten Reich' mit einem Schwerpunkt auf Richard Strauss. Seine aktuellste Publikation, die Monografie *Oper – Geschichte einer Institution* (2014), wird bereits als Standardwerk betitelt. Ebenfalls als einschlägiges Werk im Bereich Nationalsozialismus zu nennen ist seine Publikation *Hitler in der Oper* (1995). Wir begrüßen ihn sehr herzlich und freuen uns, dass er trotz seiner Tätigkeit als Dekan Zeit gefunden hat, heute bei uns zu sein. Des Weiteren begrüße ich sehr herzlich Boris von Haken. Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie, griechische Philologie sowie neuere und neueste Geschichte an der Freien Universität Berlin und an der Goethe Universität in Frankfurt am Main. Er promovierte mit der Arbeit *Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser und die Musiktheaterpolitik in der NS-Zeit* und veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Kulturmedien und Musikpolitik, zur musikalischen Rezeptionsgeschichte sowie zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Er hat Lehraufträge am Institut für Geschichte der TU Darmstadt und am Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität inne, und wir freuen uns, dass er heute zu uns kommen konnte. Ebenfalls vorstellen möchte ich Markus Helmut Lenhart. Er studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Religionswissenschaft und Pharmazie an der Karl-Franzens-Universität Graz. Seit 2017 ist er Senior Scientist am Universitätsarchiv der KUG, wo er ein Projekt betreut, welches sich mit der Geschichte der Institution auch im Hinblick auf Brüche und Kontinuitäten beschäftigt. Zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich der Forschungsstelle Nachkriegsjustiz Wien/Graz an der Universität Graz und hat auch diverse Lehraufträge wahrgenommen, unter anderem am Österreichzentrum der hebräischen Universität in Jerusalem. Auch er legte einige einschlägige Publikationen vor, unter anderem *Du sollst dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige* (2009) sowie aktuell *Was bleibt? Bibliothekarische NS-Provenienzforschung und der Umgang mit ihren Ergebnissen* (2018). Wir möchten unsere Podiumsmitglieder dazu einladen, ein einführendes Statement abzugeben, kurz von ihren Erfahrungen und Forschungen zu berichten

sowie Desiderata anzusprechen. Dann werden wir noch einmal auf die Situation in Graz eingehen. Ich darf Michael Walter bitten, zu beginnen.

MW: Ich beschäftige mich mit der NS-Musik seit 25 Jahren; in letzter Zeit zunehmend weniger als Spezialthema, sondern im Zusammenhang größerer Themen, wie in meinem letzten Opernbuch. Es hat sich einiges geändert, und zwar nicht nur die Anzahl der Personen, die sich damit im deutschsprachigen Raum – damit meine ich Deutschland und Österreich, die Schweiz ist da noch etwas außen vor – befasst haben. Pamela Potter wird sich noch erinnern: am Anfang konnte man das als US-Amerikanerin noch leichter machen als in Deutschland, und zwar deshalb, weil die Ex-Assistenten der Alt-Nazis mittlerweile auf den Lehrstühlen saßen. Mittlerweile sind diese alle pensioniert oder emeritiert. Susanne Kogler erwähnte das Buch *Hitler in der Oper*: Es ist kein Zufall, dass dort kein Kapitel über Musikwissenschaft vorkommt. Es blieb Pamela Potter vorbehalten, sich der Musikwissenschaft zu widmen. Mittlerweile denke ich, dass sich die Situation entschärft hat. Man kann sich ohne Weiteres mit dem ‚Dritten Reich' befassen. Aber entschärft heißt auch, dass es zu gewissen Teilen normal geworden ist, mit allen Defekten, die es gibt, zum Beispiel mangelnder Quellenkritik. Das beobachten wir im Fach Geschichte insgesamt, aber auch im Fach Musikwissenschaft, seit etwa 15 Jahren. Es ist eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, dass man sich Quellen genau ansieht und sich fragt, was wirklich dahintersteckt, und dass man sie nicht eins zu eins übernimmt und glaubt, wenn etwas in den Akten steht, ist das wirklich genau so passiert. Jeder, der ein bisschen mit Bürokratie zu tun hat, weiß, dass das nicht so ist. Diese Nachlässigkeit, die man bei Historikern beobachten kann, kann man jetzt auch bei Musikhistorikern beobachten, die sich mit dem ‚Dritten Reich' beschäftigen. Dennoch ist unsere rein faktische Kenntnis darüber angewachsen. Das kommt daher, dass viele Archivbestände jetzt erstmals zugänglich gemacht beziehungsweise aufgearbeitet wurden. Was jedoch immer noch ein Problem dieser Forschung ist – und das kann man auch in den letzten Auseinandersetzungen sehen – ist, dass das Thema natürlich nicht moralfrei ist. Wenn man früher über Strauss geredet hat, war man moralisch entweder auf der guten oder der schlechten Seite, und man hatte am besten nicht Adorno gelesen, der ja sehr differenziert zu Strauss stand und sich meistens gegen ihn wandte. Bei Strauss ist das nicht mehr der Fall, aber zum Teil immer noch bei Publikationen über das ‚Dritte Reich'; man streitet sich sozusagen nicht über die Quellenlage oder das Faktische, sondern kommt zunächst mit der moralischen Keule. Die Forschungen über das ‚Dritte Reich' sind da relativ singulär, aber ich denke, das wird sich auch irgendwann geben. Das heißt nicht, dass man frei von moralischen Bewertungen ist, aber im Grunde müsste man sich zuerst die Quellen anschauen und dann darüber reden.

Ich glaube, dass Karrierebrüche nicht mehr dadurch indiziert werden, dass man über das ‚Dritte Reich' arbeitet, mit einer Ausnahme: das Gebiet der ehemaligen DDR. Da muss man immer noch aus bestimmten Gründen aufpassen. Da muss man allerdings auch aufpassen, wenn man über die Jahre der DDR selbst arbeitet. Das hat denselben Grund wie früher in Westdeutschland und Österreich, dass die alten Herren – übrigens ausschließlich Herren – da noch einen gewissen Einfluss hatten. In Österreich gab es – Frau Boisits wird das noch wissen – einmal ein Projekt, das dann abgelehnt wurde, das war seinerzeit ziemlich skandalös. Das passiert heute nicht mehr so schnell.

BB: Nicht mit dieser Begründung.

MW: Nicht mit dieser Begründung, das ist richtig. Man kann natürlich sagen, die Begründungen sind jetzt geschickter geworden; aber Sie werden mir Recht geben, dass die alten Herren realiter und metaphorisch dabei sind, auszusterben. Das macht die Sache einfacher.

SK: Herr von Haken, wenn Sie vielleicht mit Ihrem Statement anschließen?

BVH: Ich habe mich mit Erich Marckhl beschäftigt, das ist mein Bezug zu Graz und zur Kunstuniversität. Es gibt hier eine ganze Reihe von Besonderheiten, die mir aufgefallen sind. Ich möchte darauf hinweisen, dass der Stand der Forschung und der Quellenbearbeitung in Deutschland und in Österreich unterschiedlich ist. Es gibt gravierende Quellenprobleme, wenn man sich die entsprechenden Aktenbestände in Graz oder generell in der Steiermark, aber auch in Wien, im Archiv der Republik, ansieht. Zunächst ist es im Falle von Österreich nötig, sich die Politik auf Gauleiterebene anzusehen. Das heißt, es gab keine Zentralinstanz und oberhalb der Gauleiter kam schon der Führer persönlich. Wenn man sich das noch genauer ansieht, stellt man fest, dass unterhalb dieser Gauleiterebene die Bezirksfürsten in der Steiermark ihre eigenen Imperien errichtet und eigene Orchester gegründet haben. Das heißt, man hat eine sehr schwierige Quellenlage, und es ist problematisch, Gesamtaussagen zu treffen. Mit dem Blick auf die Quellen in der Steiermark nur ein Hinweis: es gibt hier letztendlich keinen richtigen Quellenbestand, sondern eine Art Sammlung. Man hat bei Kriegsende offensichtlich da oben auf dem Berg ein großes Feuer veranstaltet, und was man noch gefunden hat, wurde in dicken Paketen von tausend Blatt und mehr irgendwie zusammengefügt, aber nicht wirklich archivarisch erschlossen. Die Quellenlage ist in dieser Hinsicht also fatal und man muss sich fragen, ob man das überhaupt kompensieren kann. Daran anschließend noch ein methodischer Hinweis: Wenn man sich klarmacht, dass die österreichische

Republik atomisiert war in diverse Reichsgaue, dann ist es natürlich nötig, Vergleiche anzustellen. Man kann nicht nur eine Art Nationalgeschichte der Musikpolitik in der Steiermark schreiben, sondern muss auch die anderen Gaue betrachten. Die wissenschaftlichen Fortschritte außerhalb von Salzburg sind da sehr gering. Die fehlende Quellenlage in Verbindung mit dieser politischen Struktur ist ein gravierendes Problem. Es gibt große empirische Defizite und Herausforderungen. Das Fach Musikwissenschaft hat, ganz zu schweigen von der Musikpädagogik, im Vergleich zu anderen akademischen Fächern erhebliche Defizite aufzuweisen. Denken Sie an Disziplinen wie die Volkskunde und Germanistik, die entsprechende Debatten bereits in den 1960er-Jahren geführt haben. Und die Ergebnisse, die im Bereich der Germanistik erzielt wurden, gehen zurück auf Kontroversen und Diskussionen aus den frühen 1960er-Jahren. Bei Veranstaltungen wie dem deutschen Germanistentag 1963 gab es ein Panel über die NS-Vergangenheit. Dies war die Vorläuferinstanz für das Germanistenlexikon, das 40 Jahre später erschien. Natürlich lassen sich diese Defizite auf absehbare Zeit vielleicht notdürftig beheben. Die eigentliche Herausforderung in der NS-Forschung liegt jedoch eher in der Revision vorhandener Geschichtsbilder. Das Dilemma der NS-Forschung ist in meiner Einschätzung in erster Linie die Kontextualisierung der gewonnenen Erkenntnisse in eine historische Kontinuität. Und hier sind auch die eigentlichen Widerstände festzuhalten: also man kann sich mit Einzelfällen oder einzelnen Personen beschäftigen, aber wirklich wichtig sind Kontinuitätsfragen. Es ist leicht, sich mit Menschen zu beschäftigen, die nach 1945 verschwunden sind oder keine relevanten Karrieren mehr zustande gebracht haben. Denken Sie an Diskussionen, wie über den Musikologen Wolfgang Boetticher, wo man immer wieder betont hat, dass er ja keine große Karriere gemacht hat, und dann auch deshalb als Sündenbock herhalten konnte. Bei jemandem wie Karl Gustav Fellerer, der eine vergleichbare, politisch sogar noch problematischere Karriere zustande gebracht hat, finden Sie solche Äußerungen natürlich nicht, weil Fellerer die prägende Gestalt der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945 war. Diese gesamte Vorläufer- und Nachläuferdebatte ist methodisch ungeheuer schwierig. Denken Sie an solche Diskussionen wie etwa: war der Antisemitismus Richard Wagners Inspiration für Hitlers Vernichtungsbild – bekanntlich führen solche Debatten nicht allzu weit. Das Problem der Geschichtsbilder will ich Ihnen an einem Beispiel illustrieren, das mir in der Beschäftigung mit Erich Marckhl begegnet ist. 1997 veröffentlichte die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien eine Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum der Abteilung Musikpädagogik. Als Gründungsdatum hatte man das Jahr 1947 auserkoren. Tatsächlich wurde die Abteilung Musikerziehung – das war auch 1947 der Name – durch Erich Marckhl bereits 1941 eingerichtet. In dieser Festschrift zum 50-jährigen

Jubiläum hat man dann diese Gründung 1941 als bloße Episode herabgestuft, was meiner Einschätzung nach als Geschichtsklitterung zu bewerten ist. Es ist so, dass die Grundstrukturen der akademischen Musiklehrerausbildung durch Erich Marckhl in Wien bestimmt wurden und dass auch die speziellen Bedingungen der NS-Herrschaft eine wichtige Voraussetzung waren. Das eigentliche Dilemma dieses Umgangs mit der Geschichte wird offenkundig, wenn man sich die Grußworte der Politiker durchliest, die dieser Festschrift vorangestellt sind. Der damalige Wissenschaftsminister Caspar Einem stellte nur einen Gegenwartsbezug her. Er besaß offensichtlich Kenntnisse davon, dass es da nicht mit rechten Dingen zugegangen ist. Der damalige Bürgermeister und Landeshauptmann Michael Häupl hat dann den ganz großen Bogen von den Meistern der Wiener Klassik durchs ganze 19. Jahrhundert geschlagen, er hat also die Wiener Klassik und die österreichische Monarchie für sich in Anspruch genommen. Das heißt, auf der Ebene der oberflächlichen kulturellen Kulturgeschichte war man bereit, nationalpolitische und kulturelle Kontinuität herzustellen, wobei man einfach die NS-Geschichte unter den Tisch fallen ließ. Das ist ein wirksames Geschichtsbild, das bis heute nicht revidiert worden ist.

KA: Ich möchte an dieser Stelle einflechten, dass einer unserer Ansätze jener war, inneruniversitär die Wissenschaft und auch die Kunst, zu der wir noch kommen, mit der Institution des Universitätsarchives zusammenzuführen, um sich Gedanken zu machen, wie man mit der Geschichte des eigenen Hauses umgeht. Die Probleme, die jetzt skizziert worden sind, beruhen auf der Basis der Verfügbarkeit der Quellen in ihrer methodischen Auswertung und Einordnung. Das betrifft natürlich auch unser Haus. Die verschiedenen Jubiläen der letzten Jahre haben gezeigt, dass es für uns gar nicht einfach ist, irgendwo einzuhaken. Und da die Akademie 1963 gegründet wurde, hat sich das angeboten, was Herr von Haken gerade erwähnt hat, nämlich aus der Perspektive der frühen und späten 1960er-Jahre auf personelle Kontinuitäten zurückzublicken, die die Entwicklung und Gründung der Akademie beherrscht haben. Wir haben aus diesem Grunde auch mit Unterstützung des Rektorats eine Arbeitsstelle mit Markus Helmut Lenhart einrichten können, der sich mit diesen Fragen beschäftigt. Vielleicht darf ich ihn als Nächsten bitten, seine vorläufigen Erfahrungen hier zu skizzieren.

ML: Es ist schon angesprochen worden. Ich betreue hier ein Projekt im Haus, und zwar unter dem Arbeitstitel *1938 und die Kunstuniversität, Kontinuitäten und Brüche*. Zu den Quellen brauche ich nicht sehr viel zu sagen, das bereits Gesagte kann ich nur bestätigen, auch die Schwierigkeiten. Ein weiteres Problem ist natürlich die Frage nach den Kontinuitäten und den wenigen Brüchen. Es ist so:

die Desiderata, die ich jetzt kurz präsentieren möchte, sind sehr aus der lokalen Sicht gesprochen und sie kommen auch aus einem besonderen Forschungsansatz heraus. Das Forschungsprojekt widmet sich dieser Geschichte von einem biografischen Ansatz her. Das heißt, es soll zumindest ein Kern von Personen, die für diese Art von Kontinuitäten und Brüchen stehen, herausgegriffen und biografisch intensiver bearbeitet werden. Die Forschungsarbeiten bisher, die Jubiläumsschriften, aber auch einige Hochschulschriften, sind ja primär organisationslastig orientiert. Das heißt, die Geschichte dieses Hauses wird sehr stark auf die Organisation hin zugeschnitten. Natürlich, Personen wie Erich Marckhl werden nicht ignoriert, aber auch nicht als erschöpfende Biografie behandelt. Es werden aber einige Themen ausgespart, die vor allem über einen langen Zeitraum interessant sind. Gerade hier kommen wir zu den Kontinuitäten, die dann auch wieder Brüche beinhalten. Zum Beispiel betrifft das das Thema des Antisemitismus. Schon eine sehr oberflächliche Sicht oder Erforschung zeigt, dass der Antisemitismus natürlich eine lange Tradition hat. Durch die Vorgängerinstitutionen haben wir eben einige Persönlichkeiten, die nachweislich eine antisemitische Einstellung hatten; ich zitiere hier immer gerne Oliver Rathkolb, der Roderich von Mojsisovics einen ‚rabiaten Antisemiten' nennt, also es ist sehr früh, dass der Antisemitismus greifbar wird. Was wir nicht haben, ist natürlich dann eine nähere Erforschung davon, wie intensiv er war. Konzentrierte er sich auf wenige Personen? Und was auch fehlt, ist die Frage, wann das abgelöst wird. Also wann nach 1945 ändert sich diese Situation? Das ist zum Beispiel ein Forschungsdesiderat. Ein anderes Forschungsdesiderat ist das Verhältnis zu Südosteuropa. Dort haben wir auch so eine Art Werteänderung, die mich sehr interessiert, weil sie auffallend ist. Heute ist es für die Universität selbstverständlich, dass Kontakte zu und Austausch mit Südosteuropa etwas Positives und Erwünschtes sind. Blicken wir auf die Geschichte der Vorgängerinstitutionen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, dann herrscht da ein völlig anderes Narrativ. Da ist der Deutsch-Nationalismus sehr stark, der sich dann wieder mit dem Antisemitismus überlappt und verbündet. Es gibt auch diese Bollwerk-Mentalität, so will ich das einmal nennen, gegen den Balkan. Und es stellt sich auch hier die Frage, wie sich das äußert. Wir wissen ja, dass zum Beispiel die Vorgängerinstitutionen an den Germanisierungsbestrebungen im heutigen Slowenien beteiligt waren, die unter den Nationalsozialisten stattgefunden haben. Und da stellt sich dann auch die Frage, wann sich das ändert. Gibt es Personen, die sich aktiv um eine Ablösung dieses Narrativs oder dieser Einstellung bemühen? Das ist immer auch eine Frage, und das muss man betonen, weil vorher die Politik angesprochen wurde. Es gab, und das zeigt schon die Forschung, Einzelpersonen, die sehr gestaltend eingreifen können. Das heißt, die Vorstellung, dass wir immer einen Schritt zurück machen und das als Gesamtes

betrachten können, muss man auch etwas differenzieren. Also ich glaube, die biografische Forschung hat hier ihre Berechtigung. Gerade weil die Sphäre der Politik angesprochen wurde. Ich möchte nun, weil ich ihn auch in der Langen Nacht der Forschung vorgestellt habe, Hermann von Schmeidel erwähnen, der die Brüche, also den Übergang von der Ersten Republik zum Ständestaat, vom Ständestaat zum Nationalsozialismus und dann wieder vom Nationalsozialismus zur Zweiten Republik, alle überstanden hat. Und wie wir nach ersten Forschungen schon herausfinden konnten, hat er sie überstanden, weil er eben sehr daran gearbeitet hat, persönliche Netzwerke auszubilden. Hier sieht man, dass der Persönlichkeitsbezug sehr wichtig ist, und zwar sind seine Netzwerke nicht irgendwie, sondern er suchte sehr das nahe Verhältnis zu Politikern und Landesbeamten. Und auf diese Art und Weise schafft er es, die Brüche zu überspielen und zu übertauchen. Diese Musiker- und Politikernetzwerke sind zum Beispiel noch gar nicht erforscht. Also wir wissen noch nicht, wie das funktioniert hat. Das ist auch institutionengeschichtlich nicht ganz unwichtig, weil die Vorgängerinstitutionen zuerst vereinsbasiert waren und 1938 erst in öffentliche Hand gelangten. Das ist ja bis heute so der Fall; das heißt, wo wir heute stehen, hängt sehr stark von dem ab, was 1938 passiert ist. Dahingehend ist die Erforschung der NS-Zeit sehr wichtig. Nicht nur, weil das persönliche Schicksal von Schmeidel interessant ist, sondern weil es eben auch ganz konkret die Institutionengeschichte berührt und weil es interessant ist, wie ich vorhin angerissen habe, Thematiken wie Antisemitismus, das Verhältnis zu Südosteuropa über diesen langen Zeitrahmen im Auge zu behalten und zu schauen, wie sich solche Werte auch ändern. Ich würde sagen: zum Positiven, also heute würde jemand wie Mojsisovics hier nicht mehr so einfach auftreten können. Und wir haben auch glücklicherweise das Verhältnis zu Südosteuropa inzwischen anders gestaltet. Ein letztes Desiderat, das ich noch erwähnen möchte, das auch schon angesprochen wurde, ist nicht nur das internationale Verhältnis zu Südosteuropa, sondern sind auch lokale Netzwerke. Ob in anderen Städten wie Wien, Salzburg, aber auch in den lokalen Musikausbildungseinrichtungen hier in der Steiermark, die natürlich noch erforscht werden müssen. Sie erfordern eine nähere Untersuchung.

KA: Es ist wiederholt angeklungen, dass wir nicht nur die Zeit zwischen 1933 und 1945 oder zwischen 1938 und 1945 meinen. Sondern dass gerade in Graz auch die Zeit davor und danach dazugehört. Ich möchte als nächstes Pamela Potter bitten, ihr Statement abzugeben. Sie hat gestern einen Vortrag gehalten, in dem es um die grundsätzliche Kategorisierung dieser Zeit ging.

PP: Ich beschäftige mich schon fast 40 Jahre mit diesem Thema. Eigentlich fing ich durch die Sache Strauss und Furtwängler an, mich dafür zu interessieren. Und ich begann damit, zu beweisen, was für Verbrecher sie waren. Als ich weiter geforscht habe, ist mir klar geworden, dass es sehr viel komplizierter war. Ich habe dann weiter an meiner Doktorarbeit über die Musikwissenschaft in der Stadt gearbeitet und habe mich sehr intensiv mit den Quellen auseinandergesetzt. Das war in der Zeit des Kalten Kriegs und es war nicht einfach, in ein DDR-Archiv hineinzukommen. Deshalb musste ich dem zwei Jahre widmen statt nur einem. Es war für eine Ausländerin viel einfacher, an diese Sachen ranzukommen. Manchmal konnte ich nicht ehrlich sein: Ich musste sagen, dass ich mich für die Geschichte der deutschen Musikwissenschaft interessiere. Deutschland sei führend in diesem Fach, und ich interessierte mich für diese Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Manchmal gab es trotzdem Schwierigkeiten, nicht nur in der DDR, sondern auch in Westdeutschland. Das ist jedoch keine Kritik an Archivaren. In der letzten Zeit habe ich mich mit einem anderen Projekt beschäftigt, und zwar mit einer Historiografie der Geschichtsschreibung über die Künste in der NS-Zeit. Einschließlich der bildenden Kunst, Architektur, Musik, Theater sind auch Film und Tanz eine kleine Welt. Mit diesem Projekt war es mir möglich, all diese Fächer, alle diese Wissenschaften zu vergleichen, inwiefern sie sich mit der NS-Vergangenheit beschäftigt haben. Die Musikwissenschaft liegt im Vergleich mit den anderen nicht so weit zurück. Ich habe mich mit Absicht nicht mit der Literaturwissenschaft beschäftigt, weil man sich da sehr intensiv in den 1960er- und 1970er-Jahren durchgearbeitet hat. Die Kunstgeschichte, finde ich, kommt danach. Die Musikwissenschaft kann man vielleicht an zweiter Stelle sehen, nach der Kunstgeschichte. Darauf sollten wir stolz sein können. Auf der anderen Seite muss ich bei diesem Vergleich, wie sich die Wissenschaften nach dem Krieg bis zur Gegenwart mit diesem Thema beschäftigt haben, an meine eigene Ausbildung denken. Und an die Zeit, als ich zum ersten Mal Musikgeschichte gelernt habe. In Deutschland gab es Musik bis 1933, dann sind alle ins Exil gegangen, und 1945 begann es wieder. Ich glaube, die Situation ist immer noch so, dass wir ganz wenig über die Musik wissen, die im ‚Dritten Reich' komponiert und aufgeführt worden ist. Ich finde es sehr wichtig, dass wir diese Lücke füllen. Es gibt viele Wissenschaftler, die schon in den letzten Jahren damit angefangen haben. Des Weiteren denke ich, dass es auch sehr wichtig ist, nicht nur diese Musik zu untersuchen, zu hören und zu analysieren, sondern auch die Musik der 1930er- und 1940er-Jahre mit musikalischen Tätigkeiten in ganz Europa und in den USA zu vergleichen. Bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1981 in Bayreuth gab es eine Podiumsdiskussion über Musik in den 1930er-Jahren. Als ich das am Anfang meines Studiums zum ersten Mal gesehen habe, dachte ich, sie machen das, weil sie sich nicht mit der NS-Zeit beschäftigen wollen. Ich habe das

nicht ernst genommen. Viele Jahre danach habe ich diese Vorträge wieder gelesen und ich fand dabei sehr interessante Sachen. Es gab viele Ähnlichkeiten zwischen der Musik, die in dieser Zeit in Deutschland komponiert und aufgeführt worden ist, und den Geschehnissen woanders in Europa und auch in den USA. Man bemerkt zum Beispiel eine Neigung zu völkischem Material, zu Monumentalität und zu tonaler Musik. Ich finde es sehr wichtig, dass wir das alles vergleichen. Es ist schwierig geworden, weil dieser Vergleich tabuisiert worden ist, und nicht einmal bei meinem letzten Projekt ist mir aufgefallen, dass der Historikerstreit in den 1980er-Jahren irgendwie diesen Fortschritt gehemmt hat. Es gab vor allem in der Kunstgeschichte sehr gute Arbeiten, wo man die Kunstrichtungen in der NS-Zeit mit anderen Kunstrichtungen woanders auf der Welt, besonders mit jenen in den USA, verglichen hat. Dann gab es den Historikerstreit und es war ein Tabu, die NS-Kultur mit anderen Kulturen zu vergleichen. Das wurde als Relativierung verurteilt. Dennoch finde ich es sehr wichtig, diese Vergleiche in Betracht zu ziehen. Ich möchte nur ein Buch dazu nennen, das ich sehr beeindruckend fand, nämlich *Three New Deals* (2006) von Wolfgang Schivelbusch. Das ist ein sehr interessanter Vergleich zwischen Nazi-Deutschland, dem faschistischen Italien und dem Faschismus und Roosevelt in den Vereinigten Staaten. Es gibt viele politische, ökonomische, administrative und auch kulturelle Ähnlichkeiten zur NS-Kultur, die Schivelbusch ans Licht bringt. In Wisconsin halte ich eine Vorlesung zum Thema NS-Kultur, und seit dem letzten Jahr gab es viel mehr Interesse der Studierenden für dieses Thema. Das ist zurückzuführen auf Donald Trump. Ich sollte ihm eigentlich danken, dass ich mehr Studierende in diesem Semester habe. Die Studierenden haben wirklich Angst, dass Trump eine Art ‚neuer Hitler' ist. Ich muss sie dann beruhigen und ihnen sagen, dass das nicht dieselbe Situation ist. Ich muss erklären, wie es damals in der Weimarer Republik war, und dass wir in den USA nicht in einer vergleichbaren Situation sind. Zunächst muss man die politische, moralische, nationalistische und ökonomische Situation der Weimarer Republik begreifen, um das NS-Phänomen zu verstehen. Ich denke, dass wir vor allem auch im Zusammenhang mit dem Strauss-Beispiel viel mehr über den ganzen Entnazifizierungsprozess wissen müssen. Das wurde leider von den Zeithistorikern mehrere Jahre vernachlässigt. Dieser Entnazifizierungsprozess wurde zu einer ‚Entnazifizierungsmentalität', die immer noch unter uns herrscht. Es gibt zum Beispiel immer noch diese heftigen Diskussionen über Figuren wie beispielsweise Hindemith, und es gibt diese Voraussetzung, dass man unterscheiden muss, ob er oder sie ein Nazi war oder nicht. Diesen Schwarz-Weiß-Komplex halte ich für sehr stark. Der Entnazifizierungsprozess wurde sowohl von den Allliierten als auch von den Betroffenen als nicht erfolgreich betrachtet, weil er zu ambitiös war.

SK: Dankeschön. Ich darf Frau Boisits jetzt bitten, uns die institutionelle Perspektive und dann ihre Perspektive als Forscherin, die nicht nur die Grazer, sondern auch die Wiener Situation und einige aktuelle Desiderata sehr gut kennt, nahezubringen, bevor wir dann einige Details genauer ansprechen wollen.

BB: Ich kenne zwar kaum eine Kunstuniversität so gut wie die Grazer, was aber die Geschichte der Musikwissenschaft betrifft, bin ich in Wien besser beheimatet. Schon seit sehr vielen Jahren beschäftige ich mich mit der Situation der Musikwissenschaft in Österreich. Begonnen habe ich mit der Ära Hanslick, also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da hat mich interessiert: Warum etabliert man die Musikwissenschaft als Musikästhetik? Ich habe diesen ganzen philosophischen Diskurs nachverfolgt. Als Nächstes hat mich Guido Adler interessiert, der ja als der eigentliche Gründervater der österreichischen Musikwissenschaft gilt. Er hat das Institut an der Universität Wien gegründet und groß ausgebaut sowie einen Aufsatz zu Methode und Ziel der Musikwissenschaft geschrieben, der sicherlich bis heute einer der meist zitierten Aufsätze ist. Interessanterweise wird Adler in der Ethnomusikologie fast noch mehr zitiert als in der historischen Musikwissenschaft. Er ist eine der Figuren aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, die bis heute im Gedächtnis des eigenen Faches sehr stark verankert sind. Ich habe mich dem Thema auf verschiedene Art und Weise genähert. Im Zentrum standen immer Methodenfragen, aber natürlich geht auch das Biografische und Institutionelle damit Hand in Hand. In seinen letzten Jahren – er emeritierte 1927 – war dann unverkennbar, dass sein Stellenwert an der Uni Wien mehr und mehr gelitten hat. Es gibt eine Autobiografie von ihm, in der er mehr verschleiert als offenbart. Aber naturgemäß wird das Thema Antisemitismus trotzdem offenkundig und die Person, die ihm in der Musikwissenschaft hier sehr viele Steine in den Weg gelegt hat, war Robert Lach. Dieser ist deshalb interessant, weil es im Unterschied zu Erich Schenk oder Adler relativ wenig von ihm gibt, außer, dass sich die Ethnomusikologen auf ihn als einen ihrer großen Vorgänger stützen. Er war aber sehr früh an der Universität Wien in einem NS-Netzwerk verankert, in der sogenannten „Bärenhöhle“. Und Lach hat es sehr gut verstanden, nicht ausschließlich innerhalb der Musikwissenschaft groß zu werden, sondern indem er sich mit Vertretern anderer Fächer zusammengetan und ein für seine Karriere wichtiges Netzwerk errichtet hat. Sein Nachfolger war Erich Schenk, der aus ähnlichen Gründen interessant ist. Die Nachwirkungen seiner Schule sind bis heute erkennbar, schlicht und einfach deshalb, weil auf den wichtigsten Lehrstühlen in Österreich bis vor Kurzem Schenk-Schüler gesessen sind. Ob Otmar Wessely in Wien, Rudolf Flotzinger in Graz oder Theophil Antonicek an der österreichischen Akademie der Wissenschaften, sie alle waren Schenk-Schüler, die ihn sicherlich teilweise

auch kritisch gesehen haben, aber trotzdem war er für sie prägend. Die Ablehnung des bereits angesprochenen FWF-Projekts wurde damit begründet, dass man den ‚Vater' einer Disziplin nicht an den Pranger stellen könne. Das hat einiges Aufsehen in der Musikwissenschaft erregt. Aber ansonsten ist das nicht in großem Ausmaß bemerkt worden. Bis vor Kurzem habe ich mich mit Adler beschäftigt, jetzt interessiert mich mehr die Ära Lach und Schenk. Wie Pamela Potter angesprochen hat, dürfen wir vor einem großen Hintergrund nicht die verschiedenen politischen Brüche vergessen, die es gegeben hat: das sind in Österreich die Erste Republik und der Austrofaschismus. Den könnte man auch zum italienischen Faschismus und zum deutschen als Vergleichspunkt dazunehmen. Dann die Zeit des Nationalsozialismus, die Besatzungszeit und der österreichische Staatsvertrag, wo es zu einem Wiederaufleben der Österreichideologie gekommen ist. Vor diesem politischen Hintergrund ist es wichtig, sich die persönlichen Netzwerke anzuschauen. Da greifen viele Dinge ineinander; diese Netzwerke finden sich am eigenen Institut, an der Universität, im Verband mit anderen Universitäten und auch in der Politik. Das zeigt sich auch am Beispiel Schmeidel. Die damalige Musikwissenschaft hat auch eine wesentlich stärkere Rolle in Verbindung mit dem öffentlichen Musikleben gespielt, als das heute der Fall ist. Hier an der Kunstuni ist das etwas anders, aber für eine Hauptuniversität gilt normalerweise auch nicht, dass sie eine große Verbindung zu Komponisten oder Ausführenden hat. Die großen Figuren der damaligen Zeit haben regelmäßig in den Tagesblättern Rezensionen geschrieben; es gab also ein ganzes Netzwerk, das man sich in seiner Gesamtheit anschauen muss, auch die Schriften dieser Zeit. Nicht alles, was nach NS-Ideologie ausschaut, ist wirklich eine solche, sondern hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert, wo es um die Vorherrschaft der deutschen oder deutsch-österreichischen Musik geht. Da gibt es eine Diskurslinie, bei der sich die Nazis bedienen konnten, ohne viel Neues dazuerfinden zu müssen. Unter diesen Bedingungen möchte ich mir besonders anschauen, wie sich Texte zum Musikland Österreich in dieser Zeit verändert oder auch nicht verändert haben. Wir dürfen nicht vergessen, dass es eine Zeit lang wichtig war, zu sagen: Österreich ist ein Teil Deutschlands. Da hat man das anders akzentuiert als in der Zeit davor und danach, und es ist interessant, sich diese Diskurse genau anzuschauen: Wo bleiben sie gleich, wo ändern sie sich, wer darf wen zitieren, wer darf wo publizieren? Man muss das Ganze in einer größeren Breite betrachten.

SK: Wir haben ja hier am Universitätsarchiv versucht, ‚vatermörderisch' im Hinblick auf Erich Marckhl, auch gewisse Themen, die lange nicht angesprochen worden sind, aufzugreifen und in einen internationalen Kontext zu stellen. Und hier war die große Frage: Wie schafft man den Spagat zwischen bio-

grafischen und institutionellen Perspektiven? Die institutionellen Perspektiven haben natürlich auch etwas mit Gedächtniskultur zu tun. Und betreffen Institutionen, die österreichweit, aber natürlich auch international vernetzt sind. Und so haben wir uns zusammengefunden mit Klaus Aringer, der sich als Vorstand des Instituts Oberschützen auch anlässlich des Institutsjubiläums damit beschäftigt hat. Bevor wir jetzt diese Schnittpunkte regional, international, personell, institutionell noch einmal näher in den Blick nehmen, würde ich dich, Klaus, bitten, dass du uns vielleicht kurz aus deiner Perspektive noch einmal erzählst, wie wir hier diese Schwerpunkte gesetzt haben.

KA: Ich hatte zum 50-jährigen Bestehen des Instituts den Ehrgeiz, wenigstens ansatzweise die Geschichte dieser ehemaligen Expositur zu beleuchten. Der Ansatzpunkt, der für das gesamte Unternehmen und für die 200-Jahr-Feier gilt, ist der, dass wir viel über Institutionen aus Sicht von Fachgeschichte und Wissenschaftsgeschichte gearbeitet haben. Das ist keine eitle Selbstbespiegelung, sondern etwas, um sich klar zu werden, woher man eigentlich kommt. Das betrifft alle entsprechenden Institutionen. Das betraf in Oberschützen die Gründungsfigur Adolf Schäffer, der in einem ungewöhnlichen Maße durch die Tendenzen der 1920er- und 1930er-Jahre geprägt war. Für mich war in erster Linie die Frage interessant, die hier schon mehrfach angesprochen worden ist und die natürlich auch für Marckhl eine der Kernfragen ist: Wie hat er nach dem Krieg seine Prägung gelebt und umgesetzt? Von der Aktenlage her war es in Bezug auf Schäffer sehr interessant, den großen Universitätsaktenbestand aufzuarbeiten. Meine erste Anfrage an Susanne Kogler war, wie viel es denn zu Oberschützen gebe, und da hieß es nur, es gebe sehr wenig. Am Ende war es jedoch ein riesiger Bestand, der in Bezug auf Marckhl gezeigt hat, welche Widerstände zu überwinden waren und welch eigensinniger Querkopf Schäffer war. Es wurden aber auch tausend Fragen aufgeworfen nach seiner persönlichen gedanklichen und geistigen Strukturiertheit. Die Frage ist, wes Geistes Kind die vielen Texte sind, die in den 1960er-Jahren geschrieben worden sind, und wovon sie künden. Das sind zunächst einmal in erster Linie harmlose Texte, aber die haben nicht nur der Sprache nach, sondern auch im Gehalt eine deutliche Prägung. Es gibt leider nur noch sehr wenige Zeitzeugen, die diese frühe Phase der 1960er-Jahre mitgemacht haben. Ich hatte immerhin die Gelegenheit, mit einem Zeitzeugen zu sprechen, und habe ihm geschildert, was ich für einen Eindruck von der Person gewonnen habe. Er hat mich lächelnd angeschaut und gesagt, das könne er sich gut vorstellen. Das war ein schöner Beleg dafür, dass die Quellen eine Sprache sprechen, die uns einiges, aber natürlich nicht alles verrät. Das mich gleichzeitig sehr nachdenklich Stimmende war, dass dieser Zeitzeuge dann zu mir gesagt hat: „Über der Vergangenheit lag der

Mantel des Verschweigens". Wir haben Kolleginnen und Kollegen beauftragt, ihre Forschungsgebiete, die ja zum Teil nicht auf Österreich bezogen waren, hier zu präsentieren, um einen groben Rundblick über den Forschungsstand, über die Initiativen und über die Methoden zu gewinnen und sie auch hier in den Lehrbetrieb einfließen zu lassen. Und diese Standortbestimmung ist insofern sehr lehrreich gewesen, als sie gezeigt hat, dass auch Dinge, die die österreichische beziehungsweise die Grazer Situation scheinbar gar nicht berühren, doch sehr aussagekräftig waren. Ich glaube, dass diese Beschäftigung mit der Institutionengeschichte ein langfristiger Auftrag an jede Institution ist, nicht nur, weil sie 200 Jahre alt geworden ist. Mich beschäftigen die Anfangsjahre der heutigen Universität im Kontext des Musikvereins für Steiermark genauso, das ist ja eine ebenso interessante Epoche, aber man sollte vielleicht von verschiedenen Punkten her ansetzen, und da ist die Zeit zwischen 1933 und 1945 oder zwischen 1938 und 1945 eine Schlüsselepoche. Sie ist sowohl von der Elterngeschichte, aus dem späten 19. Jahrhundert oder nach dem Ersten Weltkrieg, als auch von der Zeit der 1960er- und 1970er-Jahre her beleuchtbar.

SK: Wir haben Forscherinnen und Forscher hier, die sich persönlich, aus welchen Gründen auch immer, mit einem Sujet in dieser Richtung auseinandergesetzt haben. Frau Potter hat es auch angesprochen, dass sich aufgrund aktueller politischer Situationen vermehrt Studierende dafür interessieren und vielleicht eine Arbeit dazu schreiben. Auch hier in Graz sind immer wieder kleinere Arbeiten mit historischen Fragestellungen entstanden. Für mich hat sich aber in dieser Vortragsreihe sehr deutlich herauskristallisiert, dass wir einerseits jetzt in einer Zeit sind, wo es leichter wird, hierzu zu forschen, andererseits aber auch wirklich die internationalen und großflächigeren institutionellen Vernetzungen deutlicher werden. Und hier würde mich interessieren, wie man das zum Beispiel an der Universität Graz sieht? Ist es da auch ein Anliegen, dass man sich vielleicht institutionell vernetzt und das Thema NS-Zeit noch einmal aufgreift, oder ist da eher die Perspektive vorherrschend, dass es doch besser ist, in einschlägigen kleineren Projekten voranzugehen? Die gleiche Frage würde ich auch noch einmal an Barbara Boisits richten. Gibt es da die Möglichkeit im Sinne einer Gedächtniskultur doch auch etwas offiziell zu initiieren, wird das diskutiert, oder ist es doch besser, dass man einfach auf Basis der vorliegenden Forschungen und persönlichen Interessen weitergeht?

MW: Das ist eine schwierige Frage. Man tut gut daran, mit kleinen Projekten zu beginnen. Wir haben bei uns im Institut Archivbestände, bei denen versucht wird, die Provenienz festzustellen. Das ist mit einem ziemlichen Aufwand an Personal und Bürokratie verbunden und muss mit verschiedenen Institutionen

innerhalb der Universität abgestimmt werden. Da ist es bei der KUG selbstverständlich einfacher, weil es eine kleinere Institution ist. Ich möchte noch zwei allgemeine Bemerkungen machen, eine davon zur Quellenproblematik. Herr von Haken hat gesagt, dass hier in Graz auch Quellen verbrannt worden sind. Nun ist es allerdings so, dass ich es weniger dramatisch einschätzen würde. Quellen gehen und kommen, und ein gutes Beispiel hierfür ist der bereits genannte Erich Schenk. Als Rektor der Universität Wien hatte er Zugang zum Archiv und es existiert keine einzige Akte mehr zu ihm. Ein Schelm, der Böses dabei denkt. Es ist anzunehmen, dass er diese Akten entsorgt hat. Nun gibt es jedoch noch ein Problem: Wenn man so eine Person wie Schenk ist, gibt es weitere Akten, etwa in der Akademie der Wissenschaften. Der bereits zitierte Rudolf Flotzinger ist dahintergekommen und hat sich diese Akten angesehen. Was ich damit sagen will: Wenn ein Aktenbestand vernichtet ist, ist es relativ wahrscheinlich, dass man an anderer Stelle entsprechende Aktenbestände findet. Das ist gewissermaßen der Fluch der NS-Administration. Das Zweite, was ich erwähnen wollte, ist die Frage der Institution. Wenn man direkt auf Musikschulen und Musikhochschulen blickt, hat man es natürlich mit Personen zu tun, gerade in Graz. Das ist wichtig, vor allem, wenn man auf der anderen Seite nicht nur Vernetzungen sehen will, sondern auch persönliche Feindschaften. Dass das Wiener Musikleben derartig florierte, war vor allen Dingen auch der persönlichen Feindschaft Baldur von Schirachs mit Goebbels geschuldet. Auf der anderen Seite gibt es aber auch Institutionen, die sehr viel mit Musik zu tun haben, wie zum Beispiel dreispartige Stadttheater und Opernhäuser. Diese Entwicklung dahin, dass die Stadttheater in ganz Österreich im Staatsbesitz sind und hoch subventioniert werden, fand zwischen 1937 und 1939 statt. Vorher waren die meisten Stadttheater Aktiengesellschaften oder im Besitz von Städten, die sie nicht oder kaum subventioniert haben. Das hat sich dann bei den Nazis gerächt. Es mag merkwürdig sein, dass wir immer noch einen Zustand haben, an dem sicher keiner rütteln wird. Eigentlich ist das eine Nazi-Institution. Es ist genau das passiert, was man damals schon befürchtet hat und weswegen man in den 1920er-Jahren die Theater nicht in den kommunalen Besitz überführt hat. Schon die Nazis hatten Probleme, die Subvention zu bezahlen, die man dafür brauchte, um die Institutionen aufrechtzuerhalten. Das ist auch heute noch immer bei staatlichen Theatern ein Problem. Hier gibt es zum Beispiel eine institutionelle Struktur, die eigentlich nicht von Personen abhängig ist, sondern da wurden von den Nazis Dinge durchgeführt, die seit den 1890er-Jahren gefordert wurden und von denen wir heute wahrscheinlich immer noch sagen würden, dass sie vernünftig waren.

SK: Ja, das führt auch zu einem Punkt, den ich sehr wichtig finde und der auch schon angesprochen worden ist. Einerseits durch Michael Walter am Anfang: diese moralische Beurteilung, von der man irgendwie wegkommt, und auch bei Pamela Potter ist das Problem der Entnazifizierungsmentalität schon angeklungen: Dass sie ziemlich schnell draufgekommen ist, dass das ja nicht so schwarz-weiß ist. Das ist auch etwas, das uns ziemlich am Anfang klargeworden ist, denn wir leben ja in einer Struktur, die sich in den 1950er- und 1960er-Jahren als Akademie konstituiert hat. Federführend war da Erich Marckhl, und diese Struktur ist wirklich verfolgbar bis in die NS-Zeit, wo er in Wien Leiter der musikpädagogischen Abteilung der Hochschule war. Es geht bis zu Lehrveranstaltungen oder Initiativen, um über die Bedeutung der Neuen Musik in der Gesellschaft zu diskutieren, die fast namensgleich waren mit Initiativen, die es hier in Graz gab. Aber es ist nicht so einfach, das in Schwarz und Weiß einzuteilen. Und das wäre auch eine ganz generelle Frage, wie wir eigentlich damit umgehen?

BVH: Ich wollte noch zwei Punkte ansprechen, die in der Diskussion immer wieder gefallen sind. Der eine betrifft die Kontinuität und der andere ist der genannte ‚Vatermord'. Zuerst zum Kontinuitätsproblem: Die wesentlichen Strukturentscheidungen für den Bereich der Musikpädagogik wurden aus dem Deutschen Reich übernommen. Das ist nicht nur NS-Politik, sondern die Verstaatlichungstendenz im Bereich der Musikerziehung, die auf die preußische Kulturpolitik zurückgeht. Der staatliche Zugriff auf die Musikerziehung ist eine Idee, die im preußischen Kultusministerium geplant und im Zuge der sogenannten Borussifizierung der Politik dann in allen deutschen Ländern übernommen wurde. Wenn Sie Kontinuitäten zur Musikpädagogik in Österreich nach 1938 suchen, dann müssen Sie die Kontinuitäten in Berlin und in Weimar beachten. An der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik oder am entsprechenden Erziehungsheim in Frankfurt an der Oder sind die Kontinuitäten zu sehen, wie auch in der Weimarer Republik, in der sogenannten Kestenberg-Reform. Ich habe dazu noch ein Beispiel, mit dem ich einen weiteren Vatermord begehe. Schmeidel war bis 1933 in Frankfurt am Main tätig. Er war dort Chordirigent im Cäcilienverein und im Konservatorium. 1933 wurde er als Sexualstraftäter überführt. Die Staatsanwaltschaft in Wiesbaden hat eine Anklageschrift vorbereitet und wollte ihn anklagen. Daraufhin hat Schmeidel einen Bettelbrief an Göring geschrieben, um seinen Hals aus der Schlinge zu ziehen. Nachdem das nicht funktioniert hat und die Anklageschrift hochbelastend war, ist er plötzlich in seine Heimat gekommen und hat hier in Graz weitergemacht. Erst 1938, als dann das NS-Regime und die NS-Bürokratie in Graz Einzug gehalten haben, da wollte er Parteimitglied werden. Er hat

ein NSDAP-Eintrittsformular ausgefüllt, durfte aber als Sexualstraftäter nicht Parteimitglied werden. Er hat dann seine politischen Verbindungen spielen lassen, es hat ihm jedoch nichts genützt. Nach 1945 war er dann in Salzburg. Hierbei handelt es sich um eine deutsch-österreichische Karriere, die rein innerhalb des Grazer Kontextes kaum aufgeschlüsselt werden kann.

ML: Schmeidel ist sowieso ein sehr schwieriges Terrain. Er ist ein schönes Beispiel dafür, dass Quellen tatsächlich lügen können. In Graz hat er nicht geschrieben, warum er Deutschland verlassen möchte. Da schreibt er, dass er nicht die deutsche Staatsbürgerschaft annehmen und sich mit den Nazis gemein machen will und deshalb zurück nach Österreich möchte. Es ist ein Beispiel dafür, dass man Quellen sehr kritisch lesen muss. Sehr viele Persönlichkeiten, die wir hier biografisch zu erforschen versuchen, meistens selbst wenn sie steirischer Herkunft sind, haben ihre Ausbildung in Wien absolviert. Anschließend haben sie oft erste Karriereschritte in Deutschland gemacht und sind dann wieder nach Graz zurückgekehrt oder ganz neu nach Graz gekommen. Das heißt, wenn man eine Person biografisch erfassen will, dann klingt das zwar leicht, aber man muss sich natürlich vorstellen, dass es nicht mit dem Landesarchiv in der Steiermark alleine getan ist, um alle Untiefen ausloten zu können. Es ist wichtig, darauf deutlich hinzuweisen.

SK: Ich möchte trotzdem noch bei diesem Erbe bleiben, weil wir nun wieder mehr bei den Netzwerken waren. Wie gehen wir jetzt damit um? Auch die Musikpädagogik hat ja ein großes Erbe aus der nationalsozialistischen Zeit. Auch die deutsche Musik als solche. Die Wurzeln reichen natürlich weiter zurück. Es ist wichtig, dass wir uns auch bewusst sind, dass wir hier Inhalte weiterführen, und das ist durchaus positiv, auch natürlich in einem neuen Kontext, aber durchaus Inhalte mit einer sehr problematischen Vergangenheit. Und hier wäre nochmal meine Frage ans Podium, auch institutionell oder persönlich, wie gehen wir eigentlich damit um? Das beginnt beim Kanon der deutschen Musik, bei den Gegenständen, die wir wählen. Aber das beginnt eben auch bei den Institutionen oder bei den Organisationsformen, die wir weiterpflegen und weiterentwickeln. Hier stellt sich für mich schon sehr stark die Frage: Reicht es, dass wir in einer neuen Zeit leben? Ist da der Kontextwechsel sowieso irgendwie ein reinigendes Element? Oder ist es doch notwendig, auch im Sinne einer Gedächtniskultur den Dingen noch einmal näher auf den Grund zu gehen? Und macht es Sinn, hier auch unsere eigene Praxis als Musikwissenschaftlerin und Musikwissenschaftler, aber auch als Lehrender und Lehrende, als Künstlerin und Künstler und auch als strategische Leitung von wissenschaftlichen und künstlerischen Institutionen, unsere Position aus dieser Perspektive noch einmal zu hinterfragen?

BB: Eine Antwort ist, glaube ich, eine radikale Historisierung. Denn der Gedanke „Most German of all Arts" ist eine longue durée und somit keine Erfindung der Nazis. Es stimmt auch, dass man sich gerade auf diesem Gebiet sehr genau Parallelen zwischen Deutschland und Österreich, beziehungsweise auch Biografien, die zu dieser Zeit deutsche und österreichische Komponenten haben, anschauen muss. Auch Schenk hat in Rostock Musikwissenschaft studiert und sich dort habilitiert, bevor er nach Wien berufen wurde. Wenn Pamela Potter von ihren Studierenden erzählt, dass diese Vergleiche zu Hitler ziehen, dann muss man als Historikerin darauf reagieren. Man muss Verständnis für diese Angst haben, aber man muss auch schauen, inwieweit diese Aussage stichhaltig ist.

PP: Wir befinden uns in Amerika kulturell gesehen leider in einer ganz ähnlichen Situation. Vaterlandsliebe ist normalerweise in Ordnung, aber man muss sehr kritisch beurteilen, woher das stammt und was für Wirkungen das hat. Die Weimarer Republik ist aus der nachteiligen Situation entstanden, dass Deutschland den Krieg verloren hat. Das hat ein Opfergefühl hervorgerufen. Es passiert auch heute, dass wegen ökonomischer Schwierigkeiten Ausländerfeindlichkeit entsteht und man einen Sündenbock finden will. Vaterlandsliebe ist an und für sich nicht schlecht, aber wenn sie diese Ursprünge hat und zu Fremdenhass und, in diesem Fall, zur Ermordung führt, dann muss man das sehr kritisch sehen.

KA: Wir sind jetzt bei einem Punkt angelangt, wo wir gerne das Plenum einbinden würden. Gibt es Fragen, Stellungnahmen oder Anregungen von Ihrer Seite aus? Ich möchte nach diesen individuellen Statements und Erfahrungen und den Hinweisen auf das, was noch zu tun ist, nochmal ansprechen, welche Folgerungen daraus zu schließen sind. Das ist nicht nur eine Frage an die Wissenschaft, obwohl diese hier mehrheitlich vertreten ist. Das ist eine Frage für uns als Gemeinschaft an der Universität. Welche Konsequenzen sind aus diesen bruchstückhaften Erkenntnissen, aus diesem unzusammenhängenden, teilweise auch widersprüchlichen Bild für die nächsten Jahre zu ziehen?

MW: Daraus sind keine Konsequenzen zu ziehen, weil es sich um eine wissenschaftliche Frage und Historisierung handelt. Dafür sind Wissenschaftler zuständig. Der Umgang mit den Erkenntnissen ist eine politische Frage, für die ein Rektor oder eine Rektorin zuständig wäre, aber nicht wir als Wissenschaftler. Institutionell gesehen gibt es da eine Trennlinie, die man auch nicht überschreiten sollte, weil das genau in den 1930er-Jahren bereits geschehen ist.

SK: Ich möchte eine Frage noch etwas mehr diskutieren, die Klaus Aringer und ich uns auch in der Vorbereitung dieses Gespräches gestellt haben. Also es wird

klar, dass, wenn man mit Zeitzeugen spricht, über die nationalsozialistische Zeit nicht gesprochen wurde. Das war das absolute Tabu. Auch wenn man ehemalige Studierende, ehemalige Lehrende heute anspricht auf Personen, mit denen sie tagtäglich Kontakt hatten und die für den ganzen öffentlichen Aufbau zuständig waren: Die wenigsten, also wirklich ein ganz ein kleiner Bruchteil nur, spricht irgendeine Beobachtung an, dass Studierende vielleicht ihren Orgelprofessor Franz Illenberger doch ein bisschen seltsam gefunden haben, weil man bei ihm nur deutsche Musik spielen durfte und ja keine Franzosen, und wenn, dann musste man schon so super gut sein, dass man ihm das doch noch irgendwie schmackhaft machen konnte. Es wurde offensichtlich von den Studierenden schon thematisiert, aber Eingang in Zeitzeugeninterviews findet es wirklich nur bruchstückhaft. Das war offensichtlich das große Tabuthema. Gleichzeitig ist es bei Klaus Aringer auch schon angeklungen, dass wir die Schriften der damaligen Akteure haben, die durchaus von intellektueller Qualität sind. Wir haben den institutionellen Aufbau, die Strukturen, und wir haben uns schon gefragt, was es eigentlich für die Praxis bis in unsere Gegenwart bedeutet, dass wir auf dem aufbauen, was die kontinuierlich tätigen Vorgängerinnen und Vorgänger uns hier hinterlassen haben. Das ist für mich eigentlich eine große Frage, weswegen ich auch denke und hoffe, dass wir doch einmal auch noch ein Forschungsprojekt realisieren können, wo wir uns detaillierter mit den Schriften von Erich Marckhl und deren Kontext international und auch historisch auseinandersetzen. Aber das ist für mich generell die große Frage, von der ich denke, dass sie vielleicht schwieriger ist, aber auch dringlicher, als ganz genaue Details über einzelne Personen ausfindig zu machen, wobei das natürlich immer die Basis ist, deren Bedeutung ich in keiner Weise schmälern möchte.

KA: Ich möchte ergänzen: das betrifft unser Selbstverständnis insofern fundamental, als dass dieses Konzept der Kunstuniversität noch von Erich Marckhl stammt. Das ist ein Konzept, das bis heute ein gelebter Teil unseres Selbstverständnisses ist und hinterfragt werden müsste.

Peter Revers (Publikum): Inwieweit ist eine Vernetzung mit anderen Archiven geplant? Ich möchte als Beispiel das Mozarteum nennen, wo Cesar Bresgen unterrichtet hat. Man wusste als Student, dass da in der Nazi-Zeit etwas war, aber es wurde nie darüber geredet. Mich würde interessieren, ob und wie im Archiv des Mozarteums sowie in den Archiven anderer Bildungseinrichtungen Aufarbeitung betrieben wird, wie die Vernetzung aussieht?

SK: Wir hatten in unserer Reihe Lynn Heller eingeladen, die Archivleiterin in Wien, die ja in ihrer Doktorarbeit die Geschichte der Hochschule in Wien in der

NS-Zeit aufgearbeitet hat. Sie hat uns gerade auch im Hinblick auf Marckhl einige Erkenntnisse geliefert. In Salzburg war unlängst eine Tagung, bei der sich Archivar*innen vernetzt haben. Salzburg ist insofern sehr interessant, da kann aber sicher Markus Lenhart auch bald mehr sagen, weil man sehr schnell sieht, dass hier die Wege der Entnazifizierung sehr, sehr seltsam waren. Man sieht das an einigen Persönlichkeiten, die in Graz und in Salzburg abtreten müssen, dann aber irgendwie „ausgetauscht" werden. Also es kommen in Salzburg statt der alten Nazis neue Leute, aber das sind die alten Nazis von Graz. Hier gibt es immense Vernetzungen. Und wir sind natürlich in Kontakt mit den Kolleg*innen dort. Es stellt sich auch immer die Frage, welche Projekte sind gerade im Entstehen, welche Basis gibt es schon? Und deshalb war auch meine Frage, wie geht man da vor? Vielleicht institutionell oder doch in kleinen Projekten? Wir sind eben, denke ich, in der Phase, wo wir mit kleinen Projekten anfangen, woraus sich dann eine Vernetzung ergibt. Und die reicht dann sofort wieder, wie wir auch schon gehört haben, über Österreich hinaus nach Deutschland. Ich denke, dass sich mit den kleinen Projekten diese Vernetzungen sofort ergeben, weil wir eben auch vom Quellenbestand her überhaupt nicht weiterkommen in einem Archiv. Bei uns gibt es sowieso leider nur ganz marginale Quellen, und im Landesarchiv ist es auch sehr schwierig. Da wird man ohnehin immer wieder auch die anderen Archive einbinden beziehungsweise auf diese auch angewiesen sein. Sehr wichtig erscheinen mir auch die Darstellungen der Geschichte der Musikuniversitäten, die es aus den 1950er- und 1960er-Jahren als Quellen gibt, die auch Quellen für eine kulturelle Atmosphäre sind, die für einen Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit stehen, der dieser Tabuisierung absolut gleichkommt. Und auch hier denke ich, sind wir jetzt in dem Stadium, wo wir diese Geschichtsschreibungen noch einmal als Quellen verwenden und eigentlich das Ganze noch einmal neu schreiben müssen. Das ist dann auch immer die große Frage: Entsteht eine Monografie oder gibt es vielleicht doch mehrere kleine Projekte, die sich dann einmal zusammenfassen lassen? Und es ist natürlich auch die Frage an die Studierenden, weil ich ja hier erfreulicherweise einige Studierenden sehe, wir würden uns natürlich auch freuen, wenn dementsprechendes Interesse besteht, dass man einmal klein beginnt und vielleicht daraus dann auch ein größeres Projekt entsteht. Das war auch eines unserer Anliegen: bei uns im Haus ein Bewusstsein für diese Thematik zu schaffen, auch bei den Studierenden, dass hier noch viel zu tun wäre. Auch aus der Sicht einer neuen Generation, die vielleicht noch einmal einen anderen Blick auf dieses Erbe haben kann. Es war das Interesse an den Vorträgen erfreulicherweise sehr groß. Gibt es noch weitere Wortmeldungen?

Thomas Wozonik (Publikum): Ich hätte eine ganz allgemeine Frage an die Runde. Professor Walter erwähnte, dass die Distanz zur NS-Zeit mittlerweile

groß genug ist, um differenziert darüber reden zu können. Bestimmte Persönlichkeiten und persönliche Verbindungen fallen zunehmend aus dem Diskurs heraus. Trotzdem gibt es noch einige biografisch außergewöhnliche Fälle, die sehr weit zurückreichen. Ich beschäftige mich mit Hellmut Federhofer, der ein großer Name in Graz ist. Federhofer ist außergewöhnlich alt geworden, und entsprechend gibt es noch viele Personen, die mit ihm in Verbindung standen. Bei meinen Nachforschungen habe ich gemerkt, dass es nach wie vor so dieses Gespenst des ‚Vatermordes' gibt, das mir persönlich, der ich noch einmal einer späteren Generation angehöre, reichlich seltsam erscheint. Es fehlt die Motivation, dubiose Vorgänge aufzuklären. Ist es moralisch oder wissenschaftsethisch vertretbar, dass es im 21. Jahrhundert noch immer eine gewisse Zurückhaltung gibt, sich objektiv mit diesen Vorgängern zu beschäftigen?

BB: Ich glaube, das ist eine wichtige Frage und Federhofer ist ein gutes Beispiel, weil er weiter in unsere Zeit hereinreicht. Einigen von Ihnen wird auch der Fall Eggebrecht bekannt sein. Da hat man beobachten können, wie ehemalige Schüler und Schülerinnen, die definitiv differenziert argumentieren können, plötzlich in Verhaltens- und Argumentationsmuster verfallen sind, die jeglicher akademischer Bildung Hohn sprechen. Das habe ich ja bei ehemaligen Schenk-Schülern auch bemerkt. Ich werfe Schenk nicht seine Schriften vor, sondern dass er mitgeholfen hat, Melanie Adler, die Tochter von Guido Adler, ins KZ zu bringen. Diese Personen hatten mit Sicherheit Charisma, ein autoritäres Charisma, das ist auch schon dieser Zeit geschuldet. Theophil Antonicek sprach immer mit leuchtenden Augen über Schenk. Für mich war das erstaunlich, denn so hätte ich vermutlich über keinen meiner akademischen Lehrenden gesprochen.

TW: Weil Sie eben auch Schenk erwähnt haben: Ich will Federhofer keine negativen Bindungen zum NS-Regime andichten, weil das bei ihm ja gerade nicht der Fall war.

BB: Aber die Bereitschaft seiner Schüler, nicht über alles offen zu sprechen und bei gewissen Seiten auch die Augen zuzumachen, das ist ein verbindendes Element.

TW: Das hat mich auch immer so erstaunt. Als ich versucht habe, Federhofer biografisch etwas näher zu kommen, habe ich weitere Kreise zweiten, dritten oder vierten Grades entdeckt, die trotz der weiten Entfernung diese Zurückhaltung an den Tag legten. Mich hat auch überrascht, welche Details hier Irritation hervorgerufen haben. Solche Bedenken sind mir in meiner Generation

gar nicht mehr bewusst. Und trotzdem gibt es da noch immer eine derartige psychologische, historische oder biografische Zurückhaltung.

PP: Ich finde sehr interessant, dass man von ‚Vatermord' spricht. Der Begriff ‚Doktorvater' lässt sich nicht ins Englische übersetzen. Ich glaube, dass diese enge Beziehung und Abhängigkeit ein einzigartiges deutsches beziehungsweise österreichisches Phänomen ist. Die NS-Zeit wird dadurch zu einer Art Familiengeschichte. Diese Beziehung zwischen Schülern und Professoren ist etwas ganz Besonderes in diesem kulturellen Bereich. Das ist nicht zu vergleichen mit anderen Orten. Bei Eggebrecht haben wir gesehen, dass Schüler ihn entweder total abgelehnt oder verteidigt haben.

MW: Ich kannte Federhofer flüchtig. Er hatte das Ehrendoktorat unserer Fakultät. Ich hatte mich erkundigt, ob jemand seine Aktivitäten im ‚Dritten Reich' überprüft hat, was nicht der Fall war. Ich habe mir dann die verfügbaren Akten aus Berlin besorgt, und ich kann daran nicht erkennen, dass er ein Nazi war. Mit Schenk ist er sicher nicht zu vergleichen. Meinen letzten Kontakt mit ihm hatte ich, als ich am Institut für Musikwissenschaft einen Vortrag darüber gehalten habe, warum Beethovens Violinkonzert ein schlechtes Violinkonzert ist. Er ist dann so rot angelaufen, dass ich dachte, ich wäre für seinen Tod im 98. Lebensjahr verantwortlich. Wir haben uns dann stillschweigend darauf geeinigt, dass wir uns zwar nicht einig sind, aber auch nicht darüber streiten. Federhofer war enorm konservativ. Er war ein Archivar im besten Sinne, aber nicht immer ein fortschrittsgeleiteter Musikwissenschaftler, wie die berühmte Kontroverse zwischen ihm und Dahlhaus zeigt. Federhofers Konservatismus reichte manchmal bis ins Groteske. Dass man Graz zur Fux-Stadt macht wie Salzburg zur Mozartstadt, ist übertrieben, und zwar nicht, weil Fux ein schlechter Komponist war, sondern weil er bei Weitem nicht so populär war. Als Federhofer-Schüler hat man sich manchmal schon in der Defensive gesehen. Man muss aber sagen, dass damals einiges dazu gehörte, öffentlich in zentralen Fragen gegen Dahlhaus Stellung zu nehmen. An solchen Musikwissenschaftlern fehlt es momentan. Wissenschaftler, die nicht persönlich aneinandergeraten, sondern vom Wissenschaftsverständnis her.

SK: In Bezug auf die Personen, die Erich Marckhl gekannt haben, kann ich nur unterstreichen, was Frau Potter gesagt hat. Man hat so den Eindruck, gerade in den 1960er-Jahren, dass alles noch viel kleiner, viel familiärer war, und alle haben sich persönlich gekannt. Die Leute, mit denen wir gesprochen haben, die haben ja auch in irgendeiner Weise Karriere gemacht, als Absolventinnen oder Absolventen oder auch dann als Lehrende der Akademie und später Hochschu-

le. Und die haben so eine persönliche Förderung erfahren, dass sie die Person nur von einer positiven Seite erlebt haben. Und über alles andere können sie einfach nichts sagen und dafür haben sie sich auch nicht interessiert, das war ein Tabu, das einfach allgegenwärtig war. Und ich glaube, nur die Personen, die vielleicht aus familiärem Hintergrund auch schon ein kritischeres Bild hatten, die haben das dann als Studierende hinterfragt und sind auch bereit, das jetzt noch einmal zu thematisieren. Das war so mein Eindruck aus den Interviews, die wir geführt haben.

BB: Man muss sich auch darüber im Klaren sein, dass bei den Schülern dieser Leute noch bis in die 1960er- und 1970er-Jahre Berufungen nicht durch öffentliche Ausschreibungen erfolgt sind. Die Ordinarien haben sich untereinander verständigt, wer wohin berufen wird. Das erzeugt ein Abhängigkeitsverhältnis, aufgrund dessen man sich möglichst still verhält. Natürlich gab es später auch eine Ausschreibung, aber keiner hat sich dafür interessiert.

SK: Das ist ein sehr wichtiger Hinweis, denn wer hier in Graz gelehrt, eine Professur oder eine Stelle bekommen hat, hat Erich Marckhl entschieden.

KA: Es ist vollkommen klar, dass die Diskussion jetzt natürlich viele Punkte angerissen hat. Im Grunde kann keiner dieser Punkte fertig diskutiert werden. Ich möchte noch ein letztes Mal in die Runde fragen, ob es eine wichtige Anregung oder Frage gibt, die wir heute noch aufnehmen sollen. Susanne Kogler hat es schon erwähnt, dass die heutige Diskussion der vorläufige Schlusspunkt dieser Vortragsreihe ist. Aber im Sinne der Nachhaltigkeit sollte etwas Weiteres geschehen. Für uns war diese Gesprächsrunde heute auch ein ganz wichtiger Anregungspunkt für Dinge, die wir bislang noch nicht oder zu wenig aufgegriffen haben, dass wir diese in Zukunft berücksichtigen sollen.

BVH: Ich möchte darauf hinweisen, dass wir in dieser Debatte den Hinweis auf Schivelbusch hatten. Der sitzt in New York und schreibt globale Vergleiche und ist übrigens auch ein Beispiel für eine deutsche Lehrer-Schüler-Beziehung. Man darf das nicht politisieren. Die Adorno-Schüler, und Schivelbusch ist auch einer, benehmen sich ganz genauso. Die Leute haben sich die Brillen von Adorno gekauft. Das haben sie auch in der politischen Linken, bei den Abendroth-Schülern in Marburg. Was ich aber problematisieren möchte, sind diese internen Perspektiven. Wir haben ja gesprochen von der Fachgeschichte Musikwissenschaft und wie es da zuging. Wenn man so eine Disziplin wie die Volkskunde ansieht und ihre Bemühungen, die NS-Geschichte aufzuarbeiten, dann ist die Musikwissenschaft da schon etwas spät dran. Auch die Germanistik hat sich

bereits um umfassende Aufarbeitung bemüht. Warum war das in der Musikwissenschaft nicht möglich? Das lässt sich nicht nur durch Lehrer-Schüler-Beziehungen begründen. Einen problematischen Umgang mit der NS-Geschichte finden Sie auch bei Engel-Schülern. Ich möchte keine Beispiele nennen, aber wenn Sie sich die aktuelle Ausgabe der MGG ansehen, dann finden Sie doch viele prekäre Formulierungen. Es stellt sich auch die Frage nach der internen Perspektive. Ich möchte auf ein Problem der steirischen Geschichte hinweisen, und zwar auf die Vorstellung, es gäbe so eine Art musikhistorische Kontinuität der Steiermark, die man als Matrix hat und wo gelegentlich Einflüsse von außen dazukommen. Ich befürchte, dass man nicht nur aufgrund der Quellenproblematik, sondern aufgrund der sachlichen Problematik mit einem solchen Zugang scheitern wird.

PP: Was ich in den letzten Tagen vor allem gelernt habe, ist, dass ich in meiner eigenen Forschung die österreichische Geschichte leider vernachlässigt habe. Ich interessiere mich sehr für das Entnazifizierungsproblem. Und ich denke, dass ich nicht nur die deutsche, sondern auch die österreichische Situation weiter erforschen sollte, weil es viele Unterschiede gibt.

BB: Ich möchte noch den Gedanken der Institutionalisierung dieser Art von Forschung aufgreifen. Übergreifende große Projekte, wo alle an einem Strang ziehen, sind eher unrealistisch. Aber eine bessere Vernetzung der bereits vorhandenen wäre ein Desideratum, das man vertiefen könnte. Ich erinnere nur an Kurt Drexel, der auch in der Ringvorlesung eingeladen war, und der über die Musikwissenschaft in Innsbruck gearbeitet hat. Ich denke an das Netzwerk Fachgeschichte Musikwissenschaft, das es in Frankfurt gibt. Da geht es nicht nur um die Ära des Nationalsozialismus, aber man erfährt dort auch immer wieder etwas über Projekte zu dieser Zeit. Es geht um einen Austausch, um das Auffinden von Quellen. Nicht immer liegen sie dort, wo sie eigentlich liegen sollten. Ich glaube, dass jetzt ein guter Zeitpunkt ist. Die Musikwissenschaft ist in jeder Hinsicht eine verspätete Disziplin. Ich sehe an verschiedenen Orten ein ganz großes Interesse an der Geschichte der eigenen Disziplin und das wäre natürlich eine gute Gelegenheit, hier auch die KUG-Geschichte dementsprechend international einzubinden.

ML: Die Vernetzung finde ich ein sehr interessantes Projekt. Auch weil wir natürlich bis jetzt, wie man oft den Eindruck hat, nebeneinander her gearbeitet haben. Und immer mehr draufkommen, dass, natürlich auch über Personen, zwischen Institutionen sehr viele Berührungspunkte bestehen. Natürlich bietet sich an, über diesen Ansatz zu forschen. Ich mache jetzt Werbung für die Bio-

grafie-Forschung, weil das gerade im Moment mein Feld ist, dass das ein Ansatzpunkt ist, in dem wir in einem überschaubaren Maß einen Anknüpfungspunkt finden. Große, teilweise vielleicht auch dann unübersichtliche Projekte werden nicht realisierbar sein. Aber wenn wir über die Personennetzwerke beginnen, diese einzelnen Anknüpfungspunkte gemeinsam zu bearbeiten, wäre vieles realisierbar. Auch weil, und das wurde ja mehrfach angesprochen, die Quellen das schon notwendig machen. Das würde sich anbieten. Und aufgrund der internationalen Karrieren der Personen, die hier in Graz waren, ist natürlich auch eine nur steirische oder nur österreichische Perspektive zu kurz gegriffen. Wir werden dann auch schauen müssen, wo macht das Sinn, darüber hinauszugehen. Aber man wird auch aufpassen müssen, dass man sich, sagen wir es mal sehr leger, nicht ‚überhebt'. Damit man trotzdem dann noch ein Ergebnis vorweisen kann und nicht zu groß zu werden versucht.

MW: Dass das Fach Musikwissenschaft das Thema NS-Zeit so spät thematisiert hat, hängt mit dem Gegenstand und damit mit der Fachkultur zusammen. Das Fach Musikwissenschaft beschäftigt sich mit Musik und man sagt ja, wer sich mit Musik beschäftigt, der kann kein schlechter Mensch sein. In den 1960er- und 1970er-Jahren gab es noch keine Musikuniversitäten; das waren Musikhochschulen, und da wurde Musik gelehrt. Man hat die Bach-Partiten, Beethoven und Mozart gelernt und das hatte nichts mit Politik zu tun. Ich erinnere an das, was Kurt Drexel aufgedeckt hat: Es ging um den „Standschützenmarsch" von Sepp Tanzer, der jedes Mal gespielt wurde, wenn der Tiroler Landeshauptmann irgendwo aufgetreten ist. Nachdem das rausgekommen war, ist die Tiroler Politik inklusive des damaligen amtierenden Landeshauptmannes nicht etwa in eine Schockstarre gefallen. Sie haben Drexel persönlich mit unfairen Argumenten angegriffen. Eines der Argumente war auch: Das sei ja nur Musik, das kann ja nicht politisch kontaminiert sein. Das ist jetzt zum Beispiel ein Fall von Kontinuität. Spätestens bei Heydrich, dem bekannten Nazi – kein Musikliebhaber, aber ein ganz ausgezeichneter Violinist –, versagt das Argument, dass, wer Bach spielt, kein schlechter Mensch sein kann. Aber dieses Denken spielt immer noch eine Rolle. Vielleicht nicht im Fach, aber in der breiten Öffentlichkeit. Insofern ist der Gegenstand des Faches noch immer etwas, was die Aufklärung behindert.

SK: Ich darf mich in meinem Namen und im Namen von Klaus Aringer sehr herzlich bedanken, bei allen Teilnehmenden am Podium: Vor allem bei denen, die am weitesten gereist sind, aber auch bei allen anderen für ihre interessanten Statements und Beiträge. Ich möchte mich auch sehr herzlich beim Publikum bedanken und bei der Kunstuniversität, die diese Reihe ermöglicht hat. Wir

werden uns bemühen, als Universitätsarchiv eine Schnittstelle und ein Zentrum der Vernetzung aufzubauen und zu bleiben, damit wir unsere Aufgabe, hier eine Gedächtnis- und eine Reflexionskultur zu etablieren, auch in Zukunft wahrnehmen können.

Abstracts

Jörg Büchler und Thomas Schipperges: Heinrich Besseler. Nachkriegsbeleuchtungen einer Figur

Die periphere und parteiische Quellengattung der Nachrufe – *Nil nisi bonum* – lädt in ganz eigener Weise dazu ein, diskursive und deutende Bögen zu tragen. Die hier vorgelegten Zeugnisse, als Appendix zur Studie *Die Akte Heinrich Besseler* (München 2005), bieten entsprechend divergente Ansichten auf diese für die Verstrickungen des Faches so gesichtsgebende und viel betrachtete Figur. Unter den publizierten Nachrufen finden sich neben institutionellen Laudatoren vier Schülergenerationen: Edward E. Lowinsky, Heidelberger Student vor 1933, Walter Salmen, Privatschüler dort nach 1945, Lothar Hoffmann-Erbrecht, erster Repräsentant der (von Hans Heinrich Eggebrecht so benannten) ‚Jenaer Schule Heinrich Besselers', sowie Peter Gülke, Leipziger Doktorand des Jahres 1958. Bezeichnend gleichgewichtet fällt die Würdigung des Forschers und des Lehrers Besseler aus. Den Forscher kennzeichnen dabei in der Nachbetrachtung zwei divergente Pole: Einerseits wird philologische Akribie im Blick auf die Quellen hervorgehoben, andererseits deren visionäre Auslegung deutlich über die Quellenbasis hinaus.

Die Texte sprechen von einem Innen und Außen der Wissenschaft und werden so nicht allein als Anerkennung oder Abgrenzung, Verschweigen oder Ansprechen in Bezug auf eine Biografie lesbar. Sie zeigen auch einen Widerstreit der Belange im Fach. Vor dem Hintergrund der zögerlichen Aufarbeitung der NS-Zeit in der Nachkriegszeit mag dieser Seitenblick weitere Forschungen und diskursive Reflexionen anregen zu dem, was sich an fachgeschichtlichen Wertungen und Würdigungen geändert – oder auch nicht geändert – hat.

The peripheral and biased source genre of obituaries – *Nil nisi bonum* – is in its own way an invitation to carry on discursive and interpretative arcs. The testimonies presented here, as an appendix to the study *Die Akte Heinrich Besseler* (Munich 2005), offer very divergent views on this figure, Besseler, who

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 179–188. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-11

was, and is for the entanglements of musicology, very significant. Among the published obituaries are institutional laudators and four generations of students: Edward E. Lowinsky, Heidelberg, student before 1933; Walter Salmen, private student there after 1945; Lothar Hoffmann-Erbrecht, first representative of the 'Jena School of Heinrich Besseler' (as it was called first by Hans Heinrich Eggebrecht); and Peter Gülke, Leipzig doctoral student, graduated in the year 1958. The appreciation of Besseler the researcher, and the teacher, are equally weighed. The researcher is characterized by two divergent poles in the valuation: on the one hand, philological meticulousness with regards to the sources is emphasized, and on the other hand, their visionary interpretation which goes well beyond those sources. The texts address internal and external issues of science and thus cannot be read solely as appreciation or alienation, concealment or acknowledgment in relation to a biography. They also show a conflict of interest within this discipline. Concerning the hesitant processing of the NS-past in the post-war period, this oblique glance may inspire further research and discursive reflection on what has changed – or not changed – in terms of historical evaluations and appreciations in this discipline.

Michael Custodis: Musik und Widerstand. Eine Methodenskizze am Beispiel der deutschen Besatzungszeit in Norwegen 1940–1945

In politisch außergewöhnlich angespannten Zeiten bedienen sich oppositionelle Gruppen gerne musikalischer Mittel, um ihrem Protest Ausdruck zu verleihen und sich ihrer eigenen Werte zu vergewissern. Die einzigartigen Möglichkeiten der Musik, auch ohne Worte oder eindeutige Bilder Widerständigkeit zu demonstrieren und damit zugleich das eigene Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken, stellen eine wissenschaftlich-analytische Rekonstruktion solcher Szenerien allerdings vor große Herausforderungen.

Hierfür sind die Jahre 1940 bis 1945 in Norwegen, als das Land von Hitler-Deutschland besetzt war, ein besonders ergiebiges und von der Forschung bislang kaum beachtetes Beispiel: Nach Jahrhunderten deutsch-norwegischen Kulturaustauschs begannen deutsche Rassentheoretiker in den 1920er-Jahren eine Umdeutung des ‚Nordischen' von einer kulturell-geografischen zu einer politisch-ideologischen Kategorie. Nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht am 9. April 1940 standen im Bereich der Musik damit die traditionelle norwegische Vorliebe für deutsches Repertoire und eine Dominanz deutscher Interpretations- und Kompositionsstile im Widerspruch zur militärischen Präsenz einer Diktatur, die von Berlin aus die Deutungshoheit über diese Kultur gewaltsam für sich reklamierte.

Die Resultate musikalischer Widerständigkeit und patriotischer Affirmation fielen während der folgenden Jahre sehr heterogen aus und vereinen so unter-

schiedliche Felder wie Alltags- und Kunstmusik, Kirchenkonzerte, Musik in Gefangenenlagern, tradierte Repertoirepflege versus Neukompositionen, die Umdeutung bekannter Stücke mit unterschwelligen Botschaften als auch Musizieren zum Zweck politikferner Kontemplation.

Die methodischen Herausforderungen potenzieren sich durch den Umstand, dass zum Reichskommissariat und den norwegischen Behörden viele Aktenmeter erhalten sind, während organisierte Widerstandsarbeit im Geheimen stattfand und ihre Protagonisten darauf achten mussten, eben gerade keine Spuren zu hinterlassen. Darüber hinaus befinden sich viele Unterlagen noch immer in Privatbesitz. Ausgehend von einem laufenden deutsch-norwegischen Forschungsprojekt präsentiert der Aufsatz hierzu ein Erklärungsmodell.

In highly politically tense times, opposition groups often tend to use musical means in order to express their protest and to reassure themselves of their own values. The unique possibilities of music to demonstrate resistance even without words or clear images, and thus at the same time strengthening the sense of togetherness, poses a great challenge for a scientific-analytical reconstruction of such scenarios.

The years 1940 to 1945 in Norway, when the country was occupied by Hitler's Germany, are a particularly productive example of this, which has so far hardly been studied by researchers: after centuries of German-Norwegian cultural exchange, German racial theorists in the 1920s began to reinterpret the ‚Nordic' from a cultural-geographic, to a political-ideological category. After the invasion of the German military on April 9, 1940, the traditional Norwegian preference for German repertoire and the dominance of German styles of interpretation and composition in the field of music stood in contradiction to the military presence of a dictatorship, which from Berlin, forcibly exercised its prerogative to interpret and to claim this culture.

The results of musical resistance and patriotic affirmation in the following years turned out to be very heterogeneous and as such united fields as diverse as everyday music and art music, church concerts, music in prison camps, the maintenance of traditionally, passed on repertoire versus new compositions, the reinterpretation of well-known pieces with political messages, as well as making music for the purpose of contemplating unrelated to politics.

The methodological challenges are increased by the fact that many meters of files from the Reichskommissariat and the Norwegian authorities have indeed been preserved, while on the other hand, organized resistance work took place in secret – its protagonists had to be careful not to leave any traces. In addition, many documents are still in private possession. Based on an ongoing German-Norwegian research project, this study presents an explanatory model.

Kurt Drexel: „O Freunde, nicht diese Töne!“. Musikforschung zur NS-Zeit in Tirol vor dem Hintergrund der Debatten zur Verantwortung in der Wissenschaft

Im Februar 2008 erfolgte die offizielle Umbenennung der Landesmusikschule Kramsach (Tirol) in „Sepp Tanzer Landesmusikschule Kramsach“. Sepp Tanzer war während der NS-Zeit „Gaumusikleiter“ im Reichsgau Tirol-Vorarlberg. 2011, drei Jahre nach der umstrittenen Namensgebung der Musikschule in Kramsach, finanzierte die Tiroler Landesregierung eine CD, die angeblich „Tiroler Kunstmusik“ aus der Tiroler Geschichte enthalten sollte. Unter den Werken fand sich eine „Blut- und Bodenkantate“ von Josef Eduard Ploner, einer Schlüsselfigur im Musikleben des Tiroler Nationalsozialismus. In den folgenden Jahren brachten die Medien die Verflechtungen zwischen Musik und Nazismus in Tirol zwischen 1938 und 1945 ebenso wie deren Einfluss auf das heutige Kulturleben zur Sprache. Der Fokus lag in diesem Zusammenhang vor allem auf der Politik mit den zentralen Fragestellungen: Was wissen die politischen Entscheidungsträger und was wollen sie überhaupt über diese Zusammenhänge wissen?

Im Zusammenhang mit der öffentlichen Wahrnehmung des Faches Musikwissenschaft stellten sich nun weitere Fragen:

Wie positioniert sich die Musikforschung heute im Umgang mit brisanten Themen aus der Zeitgeschichte? Wie und unter welchen Umständen findet regionale Musikforschung zur NS-Zeit statt? In Tirol entstand in den Jahren nach 2011 eine sogenannte „Ploner-Debatte“, benannt nach dem im Nationalsozialismus eifrig engagierten Komponisten Josef Eduard Ploner (1894–1955). Dadurch und durch vielfältige Wechselwirkungen zwischen Politik, Öffentlichkeit und Musikforschung geriet ein „Orchideenfach“ wie die Innsbrucker Musikwissenschaft unversehens in den Fokus der nationalen und internationalen Medien. Welche Anstöße und/oder Hemmnisse entstehen daraus? Welche Methoden und Strategien eignen sich für die Erforschung der lokalen NS-Geschichte und für die Dissemination der Ergebnisse vor dem Hintergrund einer kontroversen öffentlichen Debatte? Welche Konsequenzen hatte und hat dies heute für die Lehrdispositionen des Fachs? Seit Jahren stehen diese Fragen in der Musikwissenschaft, aber auch in anderen Fachdisziplinen wie Zeitgeschichte, Europäische Ethnologie, Musikalische Volkskunde und Germanistik zur Debatte. Ausgehend von den „Tiroler Erfahrungen“ werden gegenwärtige und mögliche zukünftige Positionen des Fachs im hier gegebenen Zusammenhang erörtert.

In February 2008, the regional music school in Kramsach, Tyrol, was officially named after Sepp Tanzer, composer and former National-Socialist ‘Gaumusikleiter’ (Director of Music for the region ‘Gau’ in Tirol-Vorarlberg). Three

years later, in 2011, the regional government sponsored a CD that supposedly contained historic Tyrolean art music. Along with other works, the disc also featured a 'Blut- und Bodenkantate' ('Blood and Soil Cantata') by Josef Eduard Ploner, another key player in the musical life during the National-Socialist period. In the following years, the media highlighted the relations between music and Nazism in Tyrol from 1938 to 1945 and their impact on today's cultural life in Austria. It focused on two questions: what do politicians know, and what do politicians want to know, about this unwelcome legacy? Further issues began to be raised relating to the role of musicology in the public perception:

How has musicology positioned itself in dealing with such sensitive issues of contemporary history? What are the circumstances in which musicological research on Nazi periods takes place?

In the years after 2011, the so-called Ploner debate was raised in Tyrol. Josef Eduard Ploner (1894–1955) was a committed National-Socialist composer and a key figure in Tyrolean National-Socialist music policy. As a result of this and the diverse interactions between politics, the public, and music research, an 'exotic subject' such as Innsbruck's musicology suddenly came into the focus of national and international media.

What are the consequences of this – especially for the study of musicology today? These issues have been the focus of considerable debates in recent years. Debates not only in musicology, but also in other disciplines like European ethnology, contemporary history, musical ethnology, German studies and others. Drawing on the 'experiences in Tyrol', contemporary und future positions of the discipline will be addressed here.

Markus Helmut Lenhart: Geschichte ohne Brüche? Das Jahr 1938 und 200 Jahre Kunstuniversität Graz

Gedenkjahre und Jubiläen laden zu einem reflektierten Blick auf die Vergangenheit ein. So werden Kontinuitäten und Brüche in der Geschichte der Vorläuferinstitutionen der Kunstuniversität Graz um 1938 präsentiert. Denn mit dem ‚Anschluss' wurde die Musikerziehung nach den Vorstellungen der Nationalsozialisten umgestaltet und drei zum Teil neue Ausbildungsinstitutionen wurden geschaffen: die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg, die Steirische Landesmusikschule und die Musikschulen für Jugend und Volk. Neben der institutionellen Ebene soll das Schicksal mehrerer Personen skizziert werden, für die 1938 ein besonderes Umbruchjahr darstellte: entweder, weil sie als aktiv Gestaltende oder Kollaborateure für das NS-Regime tätig, oder als Verfolgte gezwungen waren, sich und ihre Familien vor den Nationalsozialisten in Sicherheit zu bringen.

Commemorative years and anniversaries invite one to reflect on the past. In this sense are the continuities as well as cracks in the history of the previous institutions of the Graz University of Art around 1938 presented. With the 'Anschluss', music education was redesigned according to the ideas of the National Socialists and three, somewhat new, educational institutions were created: the University of Music Education in Graz-Eggenberg, the Styrian State Music School and the Music Schools for Youth and People. In addition to the institutional level, the fate of several people for whom 1938 was a special year of upheaval will be outlined: either because they were active as shapers or collaborators for the Nazi regime, or because they were persecuted and forced to keep themselves and their families safe from the Nazis.

Claudia Maurer Zenck: Verfolgte Sinti- und Roma-MusikerInnen im NS-Staat

Da oftmals, kulturell bedingt, schriftliche Zeugnisse fehlen, die Familienzugehörigkeit und Berufsangaben unklar sind, muss sich die Forschung über verfolgte Sinti- und Roma-MusikerInnen weitgehend auf die Situationsanalyse (situational analysis) verlassen.

Die systematische NS-Verfolgung von Sinti und Roma begann 1935 mit den Rassegesetzen, wurde 1938 mit der Aktion ‚Arbeitsscheu Reich' manifest, die auch MusikerInnen zu Zwangsarbeit verpflichtete, und beendete mit dem ‚Festsetzungserlass' von 1939 die Berufsausübung vieler Wandermusiker und reisender Kapellen; suchten sie den Zwangsmaßnahmen zu entgehen, mussten sie mit der Deportation in KZs rechnen. Spätestens 1940 und 1941 verloren auch die sesshaften MusikerInnen ihre Arbeitsmöglichkeiten: Sie wurden in großem Umfang aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen.

Die erste Massendeportation von StaatsbürgerInnen des ‚Dritten Reichs' betraf die dort ansässigen Sinti (und Roma): Etwa 2.500 wurden 1940, nach dem Überfall auf die Benelux-Länder und Frankreich, in großen Transporten aus dem Westen Deutschlands ins ‚Generalgouvernement' expediert, wo sie angeblich angesiedelt werden sollten, tatsächlich aber dem Verderben ausgesetzt waren. Davon waren auch Musikerfamilien betroffen. Mit der zweiten Massendeportation dieser Ethnie landeten Ende 1941 mehr als 5.000 österreichische Roma (und Sinti) im Ghetto von Łódź, wo sie bei einer Typhus-Epidemie starben oder, nach Chełmno verfrachtet, die ersten Opfer der Massenvernichtung in Gaswagen wurden. Niemand überlebte.

Mit dem Ende 1942 von Himmler verkündeten, gegen ‚Zigeuner' gerichteten ‚Auschwitz'-Erlass wurden ab Februar 1943 Sinti und Roma nicht nur aus ‚Großdeutschland', sondern auch aus den besetzten Gebieten systematisch ins

‚Zigeunerlager' nach Auschwitz-Birkenau deportiert. Zwar bildete sich dort eine kleine ‚Zigeuner'-Kapelle, wie schon früher in Buchenwald und Mauthausen – dort hatte sie auch bei Hinrichtungen zu spielen –, aber es sind auch Musiker namentlich bekannt, die umgebracht wurden. Anfang August 1944 wurde das ‚Zigeunerlager' aufgelöst, indem die ca. 3.000 dort Verbliebenen vergast wurden. Zuvor waren mit denen, die noch kräftig genug waren, auch einige namentlich bekannte MusikerInnen in andere KZs überstellt worden – ein zweifelhaftes Überlebensmittel.

Since there is often a lack of written certificates, due to cultural reasons, and since family affiliation as well as occupational information are unclear, research on persecuted Sinti and Roma musicians must largely rely on situational analysis. The systematic persecution of Sinti and Roma began with the race laws in 1935, and became manifest with the 'Arbeitsscheu Reich' campaign – which also obliged musicians into forced labour. In 1938, and with the 'Festsetzungserlass' of 1939, the professional practice of many traveling musicians and traveling bands ended: if they tried to avoid the coercive measures, they had deportation to concentration camps to expect. By 1940, and 1941 at the latest, the resident musicians also lost their job opportunities: they were largely excluded from the Reichsmusikkammer.

The first mass deportation of citizens of the 'Third Reich' concerned the Sinti (and Roma) residents. After the occupation of the Benelux countries and France in 1940, around 2.500 people were sent in large transports from western Germany to the 'General Government', where they were supposed to be settled, but were in fact exposed to perdition. This also affected families of musicians. With the second mass deportation of this ethnic group at the end of 1941, more than 5.000 Austrian Roma (and Sinti) ended up in the Łódź ghetto, where they died of a typhus epidemic or, after being transported to Chełmno, became the first victims of mass extermination in gas vans. Nobody survived.

With the 'Auschwitz' decree against 'Gypsies' announced by Himmler at the end of 1942, beginning in February 1943, Sinti and Roma were systematically deported not only from 'Greater Germany', but also from the occupied territories to the 'Gypsy camp' in Auschwitz-Birkenau. A small 'Gypsy' band was formed there, as it did earlier in Buchenwald and Mauthausen – the band there also had to play in executions –, but musicians who were killed are also known by name. At the beginning of August 1944, the 'gypsy camp' was closed with the gassing of the approximately 3.000 people remaining there. Previously, along with those who were still strong enough, some musicians known by name had been transferred to other concentration camps – a dubious means of survival.

Thomas Phleps: Was bedeutet: Aufarbeitung der Musikwissenschaft in NS-Deutschland

Über siebzig Jahre nach dem von den Mittätern und späteren Mitläufern so genannten ‚Zusammenbruch' könnte es mit der Aufarbeitung des braunen Spuks ein Ende haben – zumal in einem solch randständigen Fach wie der Musikwissenschaft. Aber leider ist das, was man kurz nach 1945 versäumte, eine schonungslose Aufklärung der Fachgeschichte nämlich, durch langes Zuwarten nicht ad acta zu legen. Aber was passierte damals eigentlich mit der Musikwissenschaft und ihren Fachvertretern und was taten sie, dass sie es nach dem Spuk versäumten, darüber zu sprechen? Nein, natürlich versäumten sie es nicht und natürlich war es kein Spuk. Die Musikwissenschaftler haben wie fast alle ‚normalen' Deutschen einfach so weitergemacht, als ob das, was war und was sie gemacht haben, nichts gewesen wäre, worüber sich den Kopf zu zerbrechen lohnt. Ein „stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit" habe sich, so Friedrich Blume, in diesen zwölf Jahren abgespielt, gestört nur von „durch nichts qualifizierte, aufdringliche Gestalten", die plötzlich aufgetaucht seien. Das eigene Einschalten in den Stromkreis der Macht überantwortete man dem „leeren und kalten Vergessen".

More than seventy years after what the accomplices and later followers named 'collapse', the process of coming to terms with the 'brown ghost' could be over – particularly in such a marginal subject as musicology. Unfortunately, what was neglected shortly after 1945, namely a relentless elucidation of the subject's history, was not to be put aside by a long period of waiting. What actually happened to musicology and its representatives back then, and what did they do to talk about that which they had neglected after the nightmare? No, of course they didn't fail and it wasn't a ghost. The musicologists, like almost all 'normal' Germans, just carried on as if that which was and that which they had done were nothing to worry about. According to Friedrich Blume, a "quiet, dogged and tenacious struggle for continuity" had taken place in those twelve years, only disturbed by "unqualified, intrusive characters" who suddenly appeared. Any involvement in the circuit of power was handed over to "empty and cold forgetting."

Pamela Potter: Kunst und Musik in der NS-Zeit – Was wir wissen und was wir zu wissen glauben

Was denken wir, wenn wir den Begriff ‚NS-Kultur' hören? Allgemein hat man den Eindruck, sofern eine Kultur in der Nazizeit überhaupt existieren konnte, war sie auf Kitsch, Militarismus, Nationalismus, Überheblichkeit, Megalomanie, Fremdenhass und Rassismus begrenzt. Künstlerische Freiheit war tot, die begabtesten schöpferischen Männer und Frauen landeten wegen ihrer Religion, ethnischen Herkunft, politischen Einstellung oder sexuellen Orientierung im KZ, wurden gezwungen Deutschland zu verlassen oder waren gezwungen – wenn sie sich trotzdem entschlossen, in Deutschland zu bleiben –, im ‚inneren Exil' ihre schöpferischen Aktivitäten zu unterdrücken. In den letzten 50 Jahren haben Historiker jedoch diese Schreckensvision des Kulturlebens in der Hitler-Zeit immer stärker angezweifelt. In diesem Beitrag wird näher betrachtet, ob unsere groben Vorstellungen von Kunst und Musik in der Nazizeit überhaupt der historischen Wahrheit entsprechen. Wenn nicht, wollen wir wissen, wie es überhaupt zu diesem Missverständnis gekommen ist und wie und warum wir nach einem besseren Kenntnisstand der Kultur der Nazizeit streben sollten.

What do we think when we hear the term 'Nazi Culture'? One has the general impression that if a culture could exist during the Nazi era, it was limited to kitsch, militarism, nationalism, arrogance, megalomania, xenophobia and racism. Artistic freedom was dead, the most talented creative men and women ended up in a concentration camp because of their religion, ethnic origin, political views or sexual orientation; were forced to leave Germany; or were forced – if they decided to stay in Germany – into 'inner exile' and to suppress their creative activities. However, over the past 50 years historians have increasingly questioned this terrifying vision of cultural life in Hitler's time. In this contribution Pamela Potter took a closer look at whether our rough ideas about art and music in the Nazi era correspond to historical truth at all. If not, we want to know how this misunderstanding came about in the first place, and how and why we should strive for a better knowledge of Nazi culture.

Erwin Strouhal: Die Geschichte der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst im Nationalsozialismus – Rück- und Ausblicke zur Forschungstätigkeit des mdw-Archivs

Einer der Schwerpunkte der Forschungstätigkeit des Archivs der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien lag bzw. liegt seit dessen Gründung in der Beschäftigung mit der Geschichte der Institution in der Zeit des Nationalsozialismus. Anhand eines Rückblicks vor allem auf die von den Mitarbeiter_innen des mdw-Archivs veröffentlichten bzw. unter deren Mitwirkung entstandenen Publikationen werden jene Aspekte, Bereiche und Schwerpunkte definiert, die sich aus den bisherigen Forschungen bzw. dem derzeitigen Wissensstand für künftige Untersuchungen ergeben.

One of the core themes of research activities of the archive of the mdw – University of Music and Performing Arts Vienna has always centered on the history of the institution during the Nazi era. Based on an analysis of the numerous publications by staff members of the mdw-archive, an attempt is made to define the most important desiderata: aspects, areas and focal points for further scholarly research.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft und war von 2008 bis 2020 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Seit 2019 ist er Mitglied der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit bilden die Musik J. S. Bachs und der Wiener Klassiker, die Geschichte der Musikinstrumente, der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie aufführungspraktische Fragen.

Jörg Büchler studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Tübingen. 2017/18 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Kommentierte Edition des Briefwechsels Heinrich Besseler – Jacques Handschin (1925 bis 1954)* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, anschließend daselbst Koordinator des im Rahmen der Exzellenzinitiative geförderten Projektverbunds *Sacred Sound: Musikalische Manifestationen des Sakralen zwischen Theorie und Praxis*. Seit Ende 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Promotionsprojekt zur Rezeption der Figur Franz von Assisi in Kunst- und Kompositionsgeschichte.

Michael Custodis ist Professor für Musik der Gegenwart und Systematische Musikwissenschaft an der WWU Münster. Wesentliche Forschungsfelder umfassen Wechselwirkungen zwischen „klassischer" und „populärer" Musik, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie NS-Kontinuitäten

Aringer, Kogler, Lenhart (Hrsg.) (2021). Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, S. 189–193. https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0531-1-12

im deutschen Nachkriegsmusikleben. Seit 2017 ist er Leiter des DFG-geförderten internationalen Forschungsprojekts *The German Dominance of Music in Norway*, 1930–45 (nähere Informationen unter www.nordicmusicpolitics.net). Seine Publikationen umfassen derzeit 6 Monografien, 11 Herausgaben und 68 Aufsätze, aktuelle Texte sind *Celebrating the Nordic tone – fighting for national legacy: the Grieg Centenary*; 1943 (gem. mit Arnulf Mattes), in: David Fanning / Erik Levi (Hg.), *The Routledge Handbook to Music Under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality*, London 2020, S. 231–250; Ludwig rocks! Beethoven in Pop, Rock und Metal, in: Moritz Baßler / Michael Custodis / Thomas Mania / Anna Seidel (Hg.), *Ludwig lebt! Beethoven im Pop*, Münster 2020, S. 17–45; Solace, Compulsion, Resistance. Music in Prison and Concentration Camps in Norway 1940–45, in: Ina Rupprecht (Hg.), *Persecution, Collaboration, Resistance. Music in the "Reichskommissariat Norwegen" (1940–45)*, Münster 2020 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 5), S. 69–92.

Kurt Drexel, Studium der Musikwissenschaft und Pädagogik an der Universität Innsbruck; Mag. phil. 1990 (*Materialien zu William Corbett und dessen „Universal Bizzaries"*); Dr. phil. 1993 (*Musikwissenschaft und NS-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck 1938–1945*, Innsbruck 1994 (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck Bd. 202)); Habilitation 2015 (*Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945*); lehrt seit 1993 an der Universität Innsbruck. Publikationen zur Ideologiegeschichte der Musik, zur Notation, zu William Corbett, zur Geschichte der Instrumentalmusik und zur Musikgeschichte Tirols. 1999–2008 in Zusammenarbeit mit Monika Fink Projektleitung und Herausgabe der dreibändigen Musikgeschichte Tirols. 2014 erschien das Buch *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich* (Innsbruck: Wagner), 2019 Herausgabe der *Missae breves* von Johann Stadlmayr in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" (Wien: Hollitzer).

Susanne Kogler ist seit 2020 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Graz. Sie studierte Klassische Philologie und Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität und Musikpädagogik an der Kunstuniversität Graz (Mag. art. 1994, Promotion Dr. phil. 2001 zu: *Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, Universal Edition 2003). 1996–2011wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Senior Scientist am Institut für Wertungsforschung bzw. Musikästhetik der Kunstuniversität Graz, 2010–2011 stellvertretende Leiterin des Zentrums für Genderforschung, 2012–2020 Leiterin des Universitätsarchivs, seit 2018 Ao.Univ.Prof. 2012 Habilitation am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität zu: *Adorno versus Lyotard: moderne und postmoderne Ästhetik*, Freiburg: Alber 2014.

Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte und Ästhetik des 19.-21. Jahrhunderts, Gastprofessorin an der New York City University, der Université Paris 8 und der Universität Ljubljana.
Lehrtätigkeit an Universitäten im In- und Ausland (Kunstuniversität Graz, Karl-Franzens-Universität Graz, New York City University, Université Paris 8, Universität Wien, Universität Klagenfurt, Universität Ljubljana).

Markus Helmut Lenhart, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Religionswissenschaft und Pharmazie, Promotion in Kunstgeschichte; seit 2020 Archivar am Archiv der Congregatio Jesu, Mitteleuropäische Provinz, München; 2017–2020 Senior Scientist im Projekt „1938 und die Kunstuniversität Graz – Kontinuitäten und Brüche" am Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz; 2011–2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt „Provenienzforschung an der UB Graz" an der Abteilung Sondersammlungen der UB Graz und an der Zentralen österreichischen Forschungsstelle Nachkriegsjustiz Wien-Graz; 2008–2010 Institutslektor am Österreichzentrum der Hebräischen Universität, Jerusalem; seit 2006 Lehrbeauftragter an der KFU Graz; 1995–2016 Projektmanagement für Verlag und Buchdruck
Aktuelle Publikation: Markus Helmut Lenhart / Birgit Scholz (Hg.), *Was bleibt? Bibliothekarische NS-Provenienzforschung und der Umgang mit ihren Ergebnissen*, Graz: CLIO 2018 (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Nachkriegsjustiz 5).

Claudia Maurer Zenck, Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik in Freiburg/Brsg. und an der TU Berlin, Promotion 1974, Habilitation 2000 Universität Innsbruck. 1976–1979 wiss. Mitarbeiterin am DFG-Schwerpunkt „Exilforschung". 1984–85 Lehrstuhlvertretung an der Universität Essen. 1988–2001 Professorin an der KUG, 2001–2013 an der Universität Hamburg. Publikationen (Auswahl): *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren*, München 1974; *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980; (Hg.) dreier Dokumentenbände (Briefwechsel, Tagebücher) von Ernst Krenek (Wien [u.a.] 1989–2010), dreier Liederhefte (Wien 2015) sowie Neuausgabe des Briefwechsels Adorno-Krenek (2020); *Vom Takt*, Wien 2001; *Mozarts Così fan tutte*, Schliengen 2007; (Mit-Hg. und Autorin) www.lexm.uni-hamburg.de (seit 2005); (Mit-Hg.) *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt am Main 2016; (Hg.) *Neue Opern im „Dritten Reich". Erfolge und Misserfolge*, Münster 2016; *Verfolgungsgrund: „Zigeuner"*, Wien 2016; (Hg.) *Younghi Pagh-Paan. Auf dem Weg zur musikalischen Symbiose*, Mainz 2020.

Thomas Phleps (2. September 1955 – 5. Juni 2017) war Professor für Musikpädagogik an der Universität Gießen und unter anderem Mit-, zeitweise Alleinherausgeber der Beiträge zur Popularmusikforschung. Seine Arbeitsschwerpunkte lagen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Musikern und musikalischen Umweltverhältnissen des 20. Jahrhunderts, vornehmlich der Musik in politischen Einfluss-Sphären und popularmusikalischen „Randgebieten", und den Strategien institutionalisierter Musikpädagogik.

Pamela M. Potter ist Professorin für Deutsch und Musikwissenschaft an der Wisconsin-Madison Universität, wo sie auch als Direktorin des Zentrums für Jüdische Studien und Direktorin des DAAD-Zentrums für Germanistik und Europastudien tätig war. Sie ist die Autorin von *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (1998; dt. Übersetzung: Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, Stuttgart 2000; port. Übersetzung: A mais alemã das artes: Musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista, São Paulo 2015) und *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts* (2016). Sie ist Mitherausgeberin zusammen mit Celia Applegate von *Music and German National Identity* (2002), zusammen mit B. Venkat Mani von *Measuring the World* (Special Issue of *Monatshefte*, 2016) und zusammen mit Christina Baade und Roberta Marvin von *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States* (2020). Ihre Artikel wurden in zahlreichen Zeitschriften und Nachschlagewerken in den Bereichen Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik veröffentlicht. Pamela Potters Interessen fokussieren sich darauf, Musik, Kunst und das Schreiben von Kulturgeschichte mit ideologischen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen in Verbindung zu setzen. Sie erhielt Stipendien von der Mellon Foundation, der National Endowment for the Humanities, Fulbright, DAAD und dem Social Science Research Council. Sie erhielt auch den Alfred Einstein Award von der American Musicological Society. In ihrem aktuellen Buch beschäftigt sie sich mit Berlin als Musikmetropole.

Thomas Schipperges studierte Musikwissenschaft, Religionswissenschaft, Theologie, Judaistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Bonn, Karlsruhe, Freiburg im Breisgau, Kiel und Heidelberg. 1983–1993 Haupttätigkeit in der Betreuung von Haushalt und zuletzt fünf Kindern. 1988 Promotion bei Ludwig Finscher (*Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung*, Frankfurt am Main 1989). Es folgten freiberufliche Tätigkeiten, Lehraufträge und eine wissenschaftliche Assistenz am Musikwis-

senschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, ebd. die Habilitation 2000 (*„Wider die Musik". Untersuchungen zur Entdeckung der Musikfeindschaft als Idee im sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*). Nach Stellenvertretungen in Weimar/Jena und Kiel und Professuren an den Musikhochschulen Leipzig und Mannheim (Ablehnung eines Rufes an die Musikhochschule Bremen) seit 2013 Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen.

Erwin Strouhal ist seit 1994 als Archivar an der mdw tätig. Seither Mitarbeit an Publikationen, Ausstellungen und Projekten des Archivs bzw. des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung. 2014 Mit-Herausgabe von Juri Giannini / Maximilian Haas / Erwin Strouhal (Hg.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Wien: Milletre 2014 (Musikkontext 7). Zuletzt erschienen: Lynne Heller / Severin Matiasovits / Erwin Strouhal, *Erna Kremer. Lemberg 1896 – Maly Trostinec 1942*. Annäherung an ein Künstlerinnenleben, Wien: mdw-Archiv 2019 (Studien zur Geschichte der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Sonderheft 1). Aktuelle Publikationen des mdw-Archivs siehe: https://www.mdw.ac.at/arc/?PageId=2985.

FOKUS MUSIK

Musikwissenschaftliche Beiträge
der Kunstuniversität Graz
Band 2

Der Band bietet einen Überblick über den Stand der NS-Forschung in der Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Die Beiträge, zum Großteil Referate einer Vortragsreihe an der Grazer Kunstuniversität, präsentieren Fallbeispiele und bieten einen Überblick zur Thematik aus nationaler und internationaler Perspektive. 1963 gegründet, ist die Grazer Kunstuniversität eine vergleichsweise junge Institution. Allerdings hatten einflussreiche Entscheidungsträger sowie zahlreiche Angehörige der Grazer Musikakademie und ihrer Vorgängerinstitution des Steiermärkischen Landeskonservatoriums auch bedeutende Positionen im nationalsozialistischen Musikausbildungssystem inne. Der Band möchte zu einer tiefergehenden Reflexion und weiterer Erforschung dieses dunklen Kapitels der Geschichte anregen und eine kritische Selbstreflexion in Gang bringen, die auf die Zukunft abzielt und der Verantwortung der Universitäten für gesellschaftliche Erinnerungskultur und Entwicklung von Leitbildern Rechnung trägt.

Mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung beleuchten die einzelnen Bände der Reihe Fokus Musik Schnittpunkte von Wissenschaft und Kunst, von Forschung und (re)produktiver Musikausübung, wobei interdisziplinärer Austausch und Praxisbezug im Vordergrund stehen. Musikwissenschaft präsentiert sich als offenes Fach und trägt damit der Notwendigkeit unterschiedlicher Spielarten und Betrachtungsweisen bei der Erforschung aktueller musikalischer Fragen und Phänomene in all ihrer Vielfalt Rechnung. Insbesondere innovative multiperspektivische Forschungsansätze und aktuelle Themen finden Berücksichtigung. Auch der regionale Raum (Graz und die Steiermark) als Ort der Kunst wird in vielfachen Facetten thematisiert.



ISBN 978-3-7011-0462-8
leykamverlag.at